

EMINESCIANA - 22

D. CARACOSTEA

Arta cuvântului la Eminescu

Ediție îngrijită, note, addendă bibliografică și indice
de nume de NINA APETROAIE

Studiu introductiv de ION APETROAIE

junimea 1980

Coordonatorul colecției. MIHAI DRĂCAN

Studiu introductiv

D. CARACOSTEA ȘI CONTRADICȚIILE
STRUCTURALISMULUI

De peste un veac, Eminescu este Eminescu nu numai prin suma textelor sale, dar și prin suma ideilor critice despre ele. Altfel spus, Eminescu este Eminescu și prin criticii săi. A-i ignora, sau măcar a le umbri ideile despre marele poet înseamnă a aduce prejudicii însăși memoriei lui.

Nu s-ar putea spune că D. Caracostea, unul dintre aceștia (și nu dintre ultimii), ar fi victima uitării, dar pentru interesul ideilor sale mi se pare că regimul ce i-l administrăm astăzi este oricum nedrept. În peste trei decenii de critică eminesciană, Caracostea, condus de un plan prea ambițios, vizând exegeza completă a poetului, a realizat câteva studii valabile, între care și două cărți de sinteză. Planul, grandios, posibil de îniăptuit numai pe piloni de siguranță ca (mai întâi) o ediție completă Eminescu, care pe atunci nici nu se-ncepuse, nu s-a dovedit a îi până la urmă, simplu act de bravură. Câteva dintre coordonate nu s-au tras totuși în gol, nu și-au depășit autorul.

Edificiul critic a pornit, ca de obicei în asemenea împrejurări, prin „curățirea” terenului, prin marcaje stricte, prin proiectare lentă, prin elansarea imaginară în spații vaste a unor linii constante. Avansând, în

satisfacerea marii ambiții, criticul face mai întâi operă pozitivă de recunoaștere a izvoarelor, instalând definitiv în exegeză relația dintre poemul Luceafărul și cele Două basme necunoscute din izvoarele lui Eminescu (Buc, Socec, 1926). Demonstrația riguroasă a surselor eminesciene în basmele culese de R. Kunisch nu interesează numai pentru adevărul - în sine valabil - dar și pentru atitudinea obișnuită a criticului. Căzut pe un subiect de importanță, nu numai că îl rezolvă - ca pe atâtea altele - cu aplicație savantă, dar își pregătește cu voluptate tirul împotriva emines-cologilor, muștrindu-i aspru că multă vreme n-au profilat, ca el acum, de informația lui M. Caster despre aceste surse.

Intră, de altfel, în strategia criticii sale disocierea apăsată față de confrăți, fapt ce îl va face ca pe primele 125 de pagini din Arta cuvântului la Eminescu să procedeze doar la „curățirea” terenului. Ambitia tratării structurale, după model gestaltist, îi marchează atât de puternic demersul, încât critica eminesciană ce-l precedă (inclusiv cea a lui C. Ibrăileanu, a lui T. Vianu și G. Călinescu) este pur și simplu masacrată. Dialogul cu aceasta se încarcă de intoleranțe, de parti-priuri bătătoare la ochi. Pe Vianu și pe Ibrăileanu îi „execută” fiindcă primul ar fi gherist, desfăcând „poezia de expresia ei”, iar celui de al doilea îi contestă valabilitatea analizelor, marcate de o viziune psihologistă, „departe de concepția structurală a formei”.

Dacă în cazul multor critici ai poetului injustițiile sunt minime, tirul îndreptat împotriva masivei exegeze călinesciene vorbește convingător despre orgoliul criticului de a se instala, prin demoliție, pe poziția exegezei de vârf a poetului. Negarea ostentativă a monografiei lui Călinescu, începând prin eticheta bizară de „reacțiune futuristă”, trădează când nu de-a dreptul

invidie, complexe joase, în orice caz o falsă percepere sau o atitudine vădit pamfletară. Suntem amuzați să aflăm că studiul incriminat ar fi nevertebrat („caleidoscopie haotică”) vădind o „atmosferă de devalorizare” a lui Eminescu, opacitate la forme ca ecou al crizei criticii italiene interbelice. Iritarea îi împinge pe un negativism categoric față de G. Călinescu, care, nici el, nu se dovedise prea clement cu confratele eminescolog.

Să fim dreپți și să recunoaștem însă că reperele criticii lui Caracostea sunt bine înfipite în solul prospectat. Primul nostru critic structuralist dezvoltă o întreagă strategie, dându-se bucuros în spectacol pentru a oferi șanse metodei structurale. Argumentele sunt aliniate cu râvnă pe două fronturi complementare: unul justificativ, vizând îndreptățirea criticii structurale, iar al doilea, colemic, eliminând cu furie tot ceea ce nu se înscrie primului. Obsesia metodei, de care s-a mai vorbit, captată în repetări obositoare, provine din pasiunea novatoare în orizontul criticii. În acest punct, era normal ca D. Caracostea să întâlnească încercările lui M. Dragomirescu, căruia însă îi face concesia de a-i recunoaște doar sistematica; în rest, favorabil studiului istoric al literaturii, îi reproșează ignorarea factorului istoric, odată cu pasiunea clasificărilor sterile, smulse științelor naturii. Terenul de aplicație critică fiind poezia lui Eminescu, trebuie să înțelegem că nu e rău ales, dar tocmai de aceea riscurile nu erau nici mici, nici puține. Și le asumă cu oarecare seninătate, primul fiind încărcarea textului critic; pedalind puternic contra metodelor în vigoare, îi întâmpină pe al doilea, acela de a-și ridica împotriva toată critica eminesciană. Precauțiile sale sunt minime: el nu cruță nimic pentru a marca noutatea punctului său de vedere. Îngroșă, chiar cu anume voluptate, „culpa” confrăților de a fi ignorat studiul formei la Eminescu; mai

mult, se hazardează zicând prăpăstios că problema formei ar fi „neglijată pretutindeni”, când tocmai forma ar fi „întrebarea de căpetenie a criticii și istoriei literare”.

Venind dinspre lingvistică și stilistica lingvistică (elev al lui W. Meyer-Lubke și entuziasmat de „epocha lucrare a lui F. de Saussure”), D. Caracostea identifică în literatură reflexele limbii în dublu sens: sub aspectul ei de stil supraindividual și sub cel al stilului individual, propriu unui scriitor sau numai unei opere. Simpatia lui merge către laptele de limbă în sens creator, estetic și către cercetările sincronice. Atenția specială ce o dă faptelor de limbă în studiul poeziei pregătește cercetări de poetică și de stilistică mai noi, ce pornesc tocmai de la roiul hotărâtor al limbajului în textul literar. Dar, curios, Caracostea neagă categoria stilisticii în studiul limbii comune, deși, cum s-a văzut, afirmă valori estetice ale limbii colective, care, ca și stilul, este un fenomen rezultând dintr-o selecție de gust a vorbitorilor săi. El îngustează însă sensul stilisticii găsind că aceasta ar „implica o alegere dintre acelea încorporate într-o plăsmuire, deci trebuie să fie rezervată creațiunilor de artă” (Creativitatea eminesciană, p. 282).

Or, potrivit concepției etnopsihologice a lui K. Vossler, limba este ea însăși o formă de artă; Caracostea întreprinde tocmai în acest sens un studiu minuțios, Expresivitatea limbii române, pentru a cerceta „resursele acustice și ritmice ale limbii noastre”.

În direcția acestora este situată creativitatea eminesciană care, crede criticul, e capabilă să pună în lumină tocmai virtualitățile expresive ale limbii naționale. Pe această latură, deși criticul român îi fine în cinste pe elevii aceluiași Meyer-Lubke, H. Sperber și L. Spitzer, se desparte de cel din urmă în ce privește teoria stilului individual, ca deviație marcată (l'ecart) față de stilul

comun. Radicalitatea punctului de vedere al esteticii lui Spitzer, cultivat paralel, pe la 1920, și de un Paul Valéry, iar în anii din urmă, între alții de un Jean Cohen, nu e subscrisă de Caracostea. Pentru Valéry, de pildă, statutul limbajului poetic este în frecventă contradicție cu cel al limbii comune: „Orice literatură care a depășit o anumită vârstă – scrie el – are tendința de a crea un limbaj poetic separat de limbajul ordinar, cu un vocabular, o sintaxă, licențe și inhibiții, diferite mai mult sau mai puțin de comun. Relevarea acestor deviații ar fi foarte instructivă. Această diferențiere este inevitabilă fiindcă funcțiile cuvântului și ale mijloacelor de expresie nu sunt aceleași. S-ar putea concepe că limbajul poetic se dezvoltă la punctul de a constitui un sistem de notații la fel de diferit de limbajul practic ca limba artificială a algebrei sau a chimiei. Cel mai mic poem conține toți germenii, toate indiciile acestei dezvoltări posibile” (Lettre o Leon Cledat, în *Pieces sur l'Art*, Paris, Gali, 1934).

Dacă la Valéry și la alții accentul cade – radical – pe valoarea de artă a aceluia ecart, Caracostea – moderat – crede importantă comunitatea, mai exact continuitatea stilului individual față de cel colectiv. Pentru el, stilul poetic nu-și află originalitatea neapărat în abaterea de la normă, dimpotrivă; totul este să recunoaștem „cât de mult s-a putut identifica poetul cu spiritul limbii, dezvoltându-i o parte din virtualitățile ei estetice”, încercând să nu se contrazică, respinge ideea modernă a lui Călinescu că Eminescu a „siluit” ca nimeni altul limba, în sensul deviațiilor de la norma comună. Nu e însă la fel de consecvent și în analizele prozodice, care-l obligă să ia apărarea tocmai „monstruozițelor” cu efect estetic, ca de pildă, schimbărilor de ritm și de măsură din Egiptul. dispus, atunci, să scuze abaterile de la ritmul dominant ca „momente expresive”, ca „opoziiții ritmice” necesare.

Așadar, realitatea estetică a poeziei s-a impus, spre lauda criticului, tezei sale, lipsite de nuanțe.

Era cazul să se precizeze că deviațiile de un gen sau altul, care formează o parte din originalitatea poetului, se încadrează sistemului estetic al limbii, stilului ei supraindividual. Numai în această măsură ele devin semnificative, justificând concluzia criticului că Eminescu ar fi „un tip formal prin care sîndeplinește destinul nostru artistic și către care, involuntar, se tindea” (Arta cuvîntului... București, 1938, p. J7).

Orientarea de bază a studiilor eminesciene ale lui Caracostea este, de altfel, tocmai spre „tipul formal” al acestei poezii, spre caracterul structural al expresiei, ca factor primordial. Forma operei ar fi echivalentul intuiției în poezie, viața însăși a ei, conținutul propriu-zis fiind o pură abstracție. Studiul formei ar fi deci „cel mai potrivit instrument de sistematizare” a tipurilor de creație. Criticul identifică (modern) valorile operei în primul rînd cu expresia ei: „Este deci evident – notează el – că numai privind de aproape expresia verbală, trăind-o și lămurind-o, poți avea încredințarea că, într-adevăr, ai pătruns esența poeziei” (Ibidem, p. 4). Evoluția literară fiind definită de evoluția formelor, Caracostea crede că a reușit prin această constatare să concilieze istoricul cu esteticul; tipurile formale se oferă astfel ca principale „instrumente de sistematizare” a evoluției literare însăși. Pe de altă parte, cercetarea naturii expresiei este necesară ca mijloc de control pentru critic, atunci cînd discuțiile se adîncesc în contradicții de pură ideologie literară.

Fără îndoială că nu surprinde prin noutate punctul de vedere al cunoașterii operei prin examenul ei formal. Ar fi de ajuns să amintim că încă Ibrăileanu – căruia Caracostea însuși, după ce-/ aliniase printre simplii veleitari, îi recunosc „contribuția serioasă cu privire la versificația

eminesciană” - realizase comentarii subtile ale expresivității lui Eminescu. Pe același teren, apoi, T. Vianu și G. Călinescu - cărora tot Caracostea le rețrăgea cu duritate meritele - au produs studii de amploare. Dacă, deci, el nu este primul care a deschis examenul stilistic al liricii lui Eminescu, în schimb are meritul că, în acest spațiu, a întreprins primul studiu structural al câtorva capodopere eminesciene. În paranteză fie spus, se dovedește încă odată că poezia lui Eminescu este seismograful cel mai lin al experiențelor critice naționale, pe lângă faptul că servește ca teren dintre cele mai propice de practică a acestora.

Incitarea la studii de acest tip nu e deloc străină de receptivitatea criticului la formele noi ale criticii europene: studiile lonostilistice ale lui N.S. Trubețkoi și Ch. Bally, apoi cele de fenomenologia Imaginii, cele ale structuralismului german și ale Cercului lingvistic de la Praga. Temeiul structural al operei indicând, în viziunea criticului, tocmai sarcina ei originală, devine obiectivul prioritar al cercetării: „Numai o analiză stilistică structurală - notează fără echivoc Caracostea - poate valorifica și individualiza creațiunile reprezentative” (Arta cuvântului... pp. XXVI-XXVII). Analiza structurilor artistice ar fi singura cale de detectare a valorii intrinseci, a imanenței textului; de unde, ambiția unui program cu bătaie lungă absorbit în opera sa fundamentală de eminescolog: „A întemeia, cu toate cerințele moderne, critica formei, concepută nu ca un formalism sec și estetizant, dar ca arta de a vedea și ca singura posibilitate de a face pipăită prin imanența structurii esența transcendentă a poeziei, iată ce urmăresc aici”.

Importantă, în practica structurală, este corelarea tuturor elementelor ce alcătuiesc textualitatea ansamblului expresiv. Sunt „estemele”, recrutate original

din sistemul lingvistic al stilului supraindividual. Ele emană ca atare de la o personalitate care, ea însăși, nu-i altceva decât o „unitate profundă”, tinzând neîncetat, prin actul creator, la edificarea unei unități textuale originale. Cunoașterea adevărată a unei poezii se identifică, de aceea, cu realitatea ei structurală. Notabil este faptul că D. Caracostea are perfect lămurită ideea de unitate a semnificantului cu semnificatul, știind să prețuiască exact valoarea primului termen: „Icoana imanentă a structurii de artă - scrie el - dezvăluie esența transcendentă, făcând una cu ea” (s. n.). Sensul structurii este faptul esențial în dezbaterea critică, opera poetică existând ca atare numai în măsura în care există o structură. Lui Arghezi - cu care, de altfel, a și polemizat „/ reproșează, firește nedrept, că n-ar fi ajuns până la structură, rămânând prizonier „discordanțelor și contrariilor”. În schimb, valoarea Luceafărului constă, în ultimă instanță, din „unica îmbinare de structuri expresive, de imagini, de cuvinte, de silabe, de sunete, de accente”. Analiza trebuie să pună în valoare relațiile intertextuale ale cuvintelor și fonemelor până la unitățile mai mari, dincolo de cuvânt și frază, adică discursul „transtrastic”.

Cu deosebire, două surse îi sunt aproape criticului român: studiile formaliştilor ruși, care se lansaseră deja în circuit european, odată cu Cercul de la Praga, lăudat pentru „o deosebită înviorare a concepției estetice a limbajului”; a doua și cea mai substanțială sursă este structuralismul german, O. Walzel în speță, citat admirativ de către criticul nostru. Pentru esteticianul german, prețios înainte de orice este de a căuta în operă „modurile de construcție ale artei cuvântului”, indicând ca principală modalitate critică a poeziei studiul prozodiei, care-l va interesa cu consecvență și pe Caracostea. Lui F. Gundott, Walzel îi reproșează, din perspectivă structurală, că ar

urmări la Gaethe numai selecția cuvintelor, nu și relațiile lor intertextuale. Îl are în cinste, în schimb, pe Wb Ifflin care - scrie ei - ar fi „lămurit în mod esențial tocmai problemele structurii artistice” (Conținut și formă în opera poetică, Buc, Univers, 1976, pp. 334 - 335).

Neîndoios că D. Caracostea a reținut studiul, cu o bună carieră europeană, al lui Walzel, Das Wesen des Dichterischen Kunstwerks, 1924 (Esența operei de artă poetice) care îl revendică pe Wollflin ca precursor structuralist și care include totodată și o poetică de acest tip: „Cine a făcut școala lui Wolifin - scrie Walzel - simte tot mai intens și la operele literare felul cum partea se îmbină cu partea, și după care legi se integrează părțile într-un întreg, dacă există un echilibru sever sau o îmbinare mai labilă, dacă există ceva solid încheiat sau trezește impresia că opera poetică bravează orice delimitare și vrea să se extindă la infinit” (Ibidem, p. 335). Existența unei stilistici morfologice și sintactice de care vorbea Walzel este acceptată și de Caracostea, dispus să atribuie fără ezitare tuturor funcțiilor și formelor gramaticale certe valori de stil. Idee validată mai târziu, între alții, de un Lotman în ale sale Lecții de poetică structurală.

Din aceeași sursă, apoi, provine și ideea contradicției structurii: formele tectonice, închise, și cele atectonice, deschise, așa cum Le-a disociat încă Wolflin pe terenul artelor plastice, sunt înțelese ca atare de Caracostea, care rămâne - nu iară o notă dogmatică - mai curând adeptul primelor. De aici, iritarea față de practica de a raporta varianta la forma definitivă, crezând că varianta trebuie judecată numai în sine, ca ansamblu perfect coerent, de sine stătător. Din aceeași rațiune, polemizează cu G. Călinescu pentru că acesta afirma (în Opera lui Eminescu, V, p. 254) nu numai posibilitatea, dar și necesitatea

analizei fragmentare, potrivit ideii că „lirismul e totdeauna fragmentar”. Constatarea călinesciană este validată și de un P. Valéry, când vorbea de operă ca de „fragmentul perfect constituit dintr-un edificiu inexistent”.

Din fericire însă, realitatea operei este mai tentantă pentru critic decât propria sa dogmă, și Caracostea se supune cuminte unei practici filologice vechi: studiul variantelor, care l-au dus la o prețioasă exegeză a baladei Miorița (Poezia tradițională română), e întreprins și în spațiul eminescian prin continuă raportare la forma definitivă. A rezultat din aceasta o altă carte, Creativitatea eminesciană, nimic altceva decât o critică vie a Luceafărului, de la variante până la textul ce-l cunoaștem ca definitiv. Calitatea studiului nu e, în ultimă instanță, deloc oarecare, G. Munteanu având bune motive să remarce că ideile ce le conține îi urmăresc cu folos pe toți exegeții de azi ai poemului eminescian (D. Caracostea și cercetările eminesciene, în D. Caracostea, Studii eminesciene, Buc, Minerva, 1975). Deși adept al cercetării variantelor privite ca unități în sine, Caracostea are, cum și trebuie, cultul variantei ultime, definitive. Până la descoperirea acesteia, discuția aplicată variantelor pregătitoare e cu adevărat critică, subliniind indeciziile poetului, naivitatea unor forme, chiar inadecvarea. Când e vorba însă de forma definitivă, apologia e în largul ei: criticul e dispus să justifice totul între ramele textului, să îndreptățească orice procedeu, orice formă, să absoluteze fără grijă. Nu odată, pentru orice situație contextuală cutare sau cutare procedeu devine „singurul posibil și necesar”. Rămâne de văzut - ca să luăm un singur exemplu - dacă în strofele a doua și a treia ale Veneției stilul indirect liber ar fi unicul mijloc posibil. Este clar că examenul textelor se desfășoară pe variante, tocmai din perspectiva textului definitiv, la care criticul e nerăbdător

să ajungă, pentru a-și etala calitățile interpretative în sensul sublinierii lui valorice.

O contradicție de același ordin, la fel de productivă pentru analizele criticului, este, din același unghi, ambiția de a realiza un studiu complet al artei cuvântului la Eminescu, ce se bazează însă, până la urmă, doar pe câteva poeme, ce- / câștigă simpatia specială sau îi servesc teza. În raport, deci, cu totalitatea operei, pe câteva „variante”, nici pe departe însă în măsură să releve pe deplin virtualitățile artei poetului. Ambiția criticului ar fi fost satisfăcută cu adevărat, ar fi dominat adică niște parti-priuri numai dacă analizele sale ar fi cuprins cvasitotalitatea poeziei eminesciene, așa cum reușește, desigur din altă perspectivă, Alain Guillerrou în Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu. Ceea ce, deci, nu-i ierta lui Călinescu - analiza fragmentară, chiar dacă tindea să accentueze tonalități lirice dominante - el nu numai că își îngăduie, dar chiar își „prescrie”, justificând parțialitatea. Sensul unei opere trebuie căutat în calitățile ei dominante; în consecință, el cere concentrarea „unei intense lumini asupra creațiunii dominante, privite în ea și în legătură cu dezvoltarea întregii opere” (Creativitatea eminesciană, Fundația regală pentru literatură și artă, 1943 p. 7)

Viziunea structurală, pentru care jertfește Caracostea, acoperă sensurile principale ale demersului său critic, de la formele criticii biografice din studiul genetic Personalitatea lui Eminescu, până la analizele remarcabile ale unor poeme ca Mortua est! Epigonii, Veneția și Luceafărul. El dezvoltă un adevărat program structuralist, față în față cu poezia lui Eminescu. Meritul său, e bine de precizat, nu este, așa cum s-a spus, numai analiza „onetică din perspectivă stilistică, și niciuna stilistică tradițională, ci un examen estetic tinzând, pe

teren eminescian, la studiul complet al „estemelor”. Accentele biografice, de pildă, nu-l interesează decât în măsura în care se transformă în accente de personalitate, căzând, adică, pe „ritmul de sentiment” al creatorului, dând astfel posibilitatea unei „intuiții unitare a sentimentului”. „Cine zice personalitate - scrie din optică structurală criticul - zice unitate profundă a sufletului și acord între diferitele aspecte ale manifestărilor caracteristice” (Personalitatea lui Eminescu, p. 14). Slavici ca memorialist nu-l satisface datorită lipsei unui punct de vedere unitar despre poet; memorialistul Caragiale, în schimb, intră în grațiile criticului pentru că oferă tocmai o imagine unitară a personalității poetului. Pe Caracostea îi interesează, modern, ecoul eu/ă adânc, artistic, fiind capabil să evite mania pozitivistă a valorizării unor fapte de biografie superficiale.

Aspirând să refacă personalitatea din operă, criticul preia o sugestie a lui Dilthey despre valoarea acesteia ca sinteză originală de contraste și simetrii, punând scriitorii sub semnul unei tensiuni. Este „încordarea iscată de o trăire dualistă a existenței”, „un îndoit plan de rezonanță”, opus monotoniei eului comun. O notă psihanalitică, privind defularea prin creație, se strecoară aici: „Pentru poeți - notează el - finalitatea tensiunii este creațiunea; ei se eliberează de încordare plăs-muind” (Critice literare, I, 1943, p. 8). Scriitorii asupra cărora a stăruit, între care G. Calaction, Brătescu-Voinești, Cervantes, sunt perspectivați ca purtători ai acestei tensiuni de natură să genereze, în cele din urmă, tot o structură. Geneza operei trebuie să descopere tocmai nucleul intim al unei polarități, regimul ei de existență. Și cel important este consecvența remarcabilă a criticului în această direcție; ecourile polarității nucleare sunt detectate la toate nivelurile operei, concentrarea lor devenind principalul obiectiv al

intuiției critice. Rațiunea acestui tip de demers este limpede și convingător enunțată: „Orice atitudine – scrie exegetul – implică opoziția față de alta. La adevărații creatori, aceasta este însoțită de nevoia de a elimina tot ceea ce este străin de rezultanta întruchipării noi. Este forma artistică a nevoii de unitate a sufletului omenesc. De aici se naște iluzia că te adâncești într-o structură cu totul omogenă și din care a fost eliminată orice contrazicere internă. În realitate însă dualitatea tensiunii (sic!) creatoare este pipăită în dominantele creației” (Ibidem, p. 9).

Care sunt natura și sensul acestei polarități la Eminescu? Dualitatea eminesciană, productivă pentru întreaga sa lirică, ar fi concentrată în Luceafărul: „absolutul cerului” și „absolutul patimii” sau, pe un plan mai precizat și inversând termenii, „elan al vieții și sete de luciditate”. Și aici se deschide arcul polemic cu G. Călinescu căruia îi reproșează accentul exclusiv pe senzualitate. În spațiul tensiunii amintite, dorința lui Hyperion de a o prefăce în stea pe Cătălina nu e o dispoziție demonică, așa cum s-a crezut, ci un se-mn expresiv al aspirației sale la idealizare; la celălalt pol, faptul că fata vede în el întâi un înger, apoi un demon, e un indiciu al pasiunii lui în creștere. Vorbind mai precis, Hyperion nu e nici înger, nici demon, niciun senzual, el este o sinteză originală de pasiune și de spiritualitate. Elementele conflictuale – Caracosfea le numește (impropriu) încordare de conflict – se pot recunoaște peste tot, de la Venere și Madonă, „prima poezie de afirmare”, până la Luceafărul, „testamentul poetic” eminescian. Dinamismul luptelor de motive constituie și factorul configurativ al poemului Epigonii care, în plus – notează original criticul – relevă și o imagine a conflictului dintre poezia naivă și cea sentimentală. Cele două planuri de

rezonanță, interferențe, sunt în măsură să trimită la conținuturile de ansamblu ale operei, structurate organic. „Absolutul vieții și absolutul conștiinței” se adâncesc în expresie colorând-o până în straturile ei cele mai adânci, ambigui. Criticul înclină să spiritualizeze imaginea interioară a poetului, să situeze în prim plan idealitatea, fără ca prin aceasta să-i umbrească fondul vital. Dimpotrivă, efortul său, adesea eșuat, se consumă în sensul reliefării unei vitalități și a unui dinamism care interzic penetrațiile unei atitudini de sens contrar în dezbaterile critice. Se acumulează tendențios argumente în favoarea ideii că poetul își deschide orizontul spre valorile vitalului, proiectate în absolut, criticul sperând astfel să mențină peste tot polaritatea amintită. Toate marile simboluri, valorile ce dimensionează lirica lui Eminescu ar fi pătrunse de un elan spre absolut. Axul principal al imaginii la Eminescu ar avea sensul unei ascensiuni netulburate. Conotațiile de aspect oesimist, marcând momente crepusculare, chiar de disoluție a eului, care, deci, ar fi în măsură să devieze acest ax, n-ar fi semnificative, ele provenind mai curând din reminiscențe livrești. În timp ce Tudor Vianu identifică, pe drept, atâtea tonuri surdinizate, moi, blând melancolice, de gamă „minoră”, Caracostea iubitează prea ușor în fața lui, opunându-i concepția dinamică din Epigonii. Dar nu putem opune Epigonilor atâtea alte poeme cu o viziune statică, profund pesimistă? Atunci când le întâlnește, fapt semnificativ, în împărat și proletar sau în alte locuri, le estompează vădit, favorizând efectele opuse.

Se adevărește pe deplin remarca lui Caracostea însuși că atunci „când cauți dovezi, un poet liric e totdeauna un rezervor de tot felul de efecte parțiale”. Dar proiecția în ansamblul textual a acestor „efecte parțiale”, potrivit direcției teoretice de orientare a criticului, ar fi

contrazis linia sa rigida din Arta cuvântului... De altfel, el însuși e tentat de o înțelegere mai apropiată de adevărul operei în studiul Personalitatea lui Eminescu, ce subliniază destul de nuanțat tensiunea eminesciană între cele două atitudini fundamentale de viață.

Indeciziile, mai exact obsesiile de aspect metodologic, mai puternice ca la oricare dintre contemporani, sunt semnificative pentru dialectica metodelor critice confruntate spectaculos în epocă. Puțini critici erau atât de furioși împotriva practicii impresioniste și a celei pozitivistice de pe la începutul veacului. Mai mult, toți confrății de marcă sunt trecuți printr-un „tribunal” inclement și acuzați în masă de platitudinile criticii pozitivistice. Istoria literară, o disciplină prosperă în epocă, îi produce un vai de suspiciuni, fiind identificată până la urma cu un pur „cimitir de rezumate”. Ea ar devia astfel de la scopul adevărat - evaluarea creativității literare - rămânând doar un joc greoi, dar nu mai puțin gratuit. În planul criticii eminesciene, trebuia, de aceea, luat totul de la început, critica urmând să edifice pe terenul esteticului, al expresivității, unde predecesorii n-ar avea niciun fel de contribuție.

Dar, fapt curios, bățăiosul critic nu e deloc printre ultimii care plătesc un tribut poncilelor pozitivistice, practicând, în fond, o bună parte dintre îndrumările scientiste ale criticii așa-zise universitare. Sechele pozitivistice se întrevăd la adeptul noii metode, mai ales atunci când e dispus, de pildă, să disocieze net între lirism și dramatism în Luceafărul, când, în poezia modernă

— Ce nu exclude deloc poemul eminescian - nota dramatică este perfect absorbită în spațiul liric, nepermițând disocierea. Din același plan metodologic se revendică, apoi, și ambiția științifică de a oferi o interpretare obiectivă. Pură utopie, de fapt

— Un Eminescu, adică, pe care să-l „recunoască adevărat deopotrivă orice școală și orice gust”. O notă psihologistă, în limitele aceleiași metode, marchează dispoziția criticului de a situa

(a baza operei poetice „substratul emotiv al atitudinii” poetului. Cu studiul Creativitatea eminesciana, Caracostea revine la niște principii ferme ale cercetării tradiționale, identificând poezia cu „adâncimea și adevărul sufletesc cuprinse în expresia personală a poetului”. Prețioase devin (redevin, de fapt), intuiția poetului, „propria concepție”, care în studiile structuraliste e asociată disprețuitor simplului „joc de drămăluire ideologică”. Mai mult, este pornit acum să respingă preocupările cu prioritate formale în examenul critic, reduse doar la pure ecouri ale metodei.

Până la această răsturnare surprinzătoare de după 1940, exegetul lui Eminescu oferă o solidă schelărie critică de tip structuralist, căreia nu-i prea putem nega valabilitatea. Sistemul metodologic ce ni se propune aplicativ contribuie categoric la studiul unor elemente de expresie eminesciene peste care nu putem aluneca fără pierderi. Funcționalitatea estetică a faptelor de limbă, a figurilor de invenție, a structurilor fonetice, lexicale și frazeologice constituie principala preocupare a criticului în studiul Arta cuvântului... Introducerea grilelor structuraliste în practica criticii ar avea avantajul analizei totale a unei opere, contribuind hotărâtor la „adâncirea structurală a tehnicii poetice”. Fapt nou, de asemenea, în critica epocii, și care e menit să deschidă, odată mai mult, perspectiva cercetării, este justificarea studierii comparate din unghi de vedere structuralist. propunând o „literatură comparată a formelor”, criticul intuiește exact valoarea modernă a orientării spre cercetarea cât mai cuprinzătoare a literaturii: „... numai literatura comparată

a formelor - notează exact comentatorul - privite funcțional poate să scoată la iveală originalitatea și să definească valoarea" (Arta cuvântului... p. 123 - subl. n.). Importantă este nu cercetarea motivelor, „literatura comparată nu a ideilor (...), ci a forme”.

Cercetător el însuși al folclorului comparat (în speță al Mioriței, al unor motive europene), Caracostea obține rezultate excelente în examenul comparat al formelor: poemul Veneția în raport cu „originarul” lui Cerri, Epigonii față de Dies irae al lui Leconte de Lisle, Luceafărul față de Moase al lui Vigny etc. Regretul că absența unor studii structuraliste despre Leopardi, mobilizat și el cu folos în comentarii, împiedică cercetarea comparată pe acest teren, e posibil să se stingă după studiul comparat ce-/promite un traducător talentat al lui Eminescu, Georges Barthouil (Presentation de Mihai Eminescu, Avignon, 1976).

Cercetarea sincronica în literatura comparată reduce câmpul de vizibilitate asupra etapelor istorice „pregătitoare” pentru o operă. Deși în relația folclor-literatură cultă criticul admite influențe inerente, în cazul lui Eminescu, potrivit principiului strictei autonomii a literaturii, indică o cale riscantă, în orice caz îngustă, dar care consună cu viziunea lui structuralistă: „Se impune - scrie el exclusivist - o normă metodică: de câte ori un aspect al creațiunii lui Eminescu se integrează în viața literaturilor moderne, îndeosebi în romantică, este de prisos să mai căutăm izvoare și influențe în literaturile vechi clasice, cu atât mai puțin în tradiții sau în credințe” (Arta cuvântului... p. 42). Pentru reușita comentariului estetic criticul angajează totalitatea funcțiilor aliniind mai întâi faptele de gramatică, de stil, pentru a le fortifica apoi pe calea studiului structurii fonetice. Aspirația, modernă, e aceea de a pune în relief spațiul și timpul unei poeme, așa

cum se configurează ele din relațiile intertextuale ale cuvintelor, dar și ale fonemelor proprii discursului poetic. Principiul contextualizării, enunțat limpede de către O. Walzel, este aplicat cu bune efecte de Caracostea, atât în ce privește poziționarea cuvintelor și marcarea tonurilor, cât și structura imaginii și succesiunea valorilor fonice. „Estemele” sâni studiate minuțios, în corelații subtile, indiferent de zona de proveniență, autorul alcătuind o adevărată gramatică a textului expresiv prin cel puțin admirabilele analize ale Veneției și Luceafărului. El anticipă, astfel, substanțial constatarea unui stilis-tician ca Pierre Guiraud că în anii din urmă e pe cale să se constituie „în discipline distincte de-a lungul diviziunilor tradiționale ale gramaticii, o fonetică, o morfologie, o sintaxă, o semantică a expresivității” (La stylistique, Paris, P.U.F., 1975, p. 49). Complexul faptelor expresive variază în funcție de specificul unei opere, iar pentru decriptarea lor critică este necesară concertarea intuiției cu datele de referință, de aspect psihogenetic, ale autorului. În analiza unor poeme ca Epigonii, Veneția, Luceafărul criticul are mereu în vedere polifonia „estemelor” exploa-lind îndelung concordanțele fonice, dar și contrastele (sistemul de asonante, aliterațiile și corespondențele de sunete înrudite)

capabile să valideze valoarea expresivă datorată celorlalți factori. Elementele de versificație, ținând direct de structura fonetică a textului, au un rol foarte prețios în structura ansamblului. Pe linia simbolismului fonetic, lansat în epocă de un Maurice Grammont, Caracostea își valorifică intuițiile din perspectiva i/valorii de imagini a cuvintelor. Deși respinge ca arbitrară metoda impresionismului acustic (germanii o numesc periorativ Ohrenphilologie), criticul crede în puterea expresivă a cuvântului ca „microcosm” posesor al unor elemente de

artă, „un microcosm al aspectelor ritmice”. Calitatea de viziune a cuvintelor contribuie, de pildă, ca întregul poem *Veneția* să exprime, prin totalitatea elementelor fonice, starea poetică rezumată în metafora-vers „S-a stins viața tainicei Veneții”. Speculațiile de semantică, de mitologie, de acustică, mai ales acestea din urmă (de pildă, valoarea lui „i” asilabic din rimele catrenelor), converg spre o analiză memorabilă. Legăturile dintre vocale sau silabe se stabilesc cu finețe, chiar la distanțe mari, supuse contextului expresiv în totalitate.

Exercițiile de fonostilistică în pregătirea studiului, ignorat astăzi, Expresivitatea limbii române, înrăuresc pozitiv cercetarea eminesciană. Studiul riguros al prozodiei pe baza foneticii experimentale, cercetarea în special a ritmului poetic în relație directă cu cel natural, apoi al naturii rimelor și, în genere, al valorilor acustice reliefează intuiții singure menite să aprofundeze categoric critica eminesciană. Foarte prudent în pronunțarea impresiei acustice, pentru a evita subiectivismul înșelător, cu prețul chiar al unor ezitări pe față, Caracostea nu se poate decide favorabil variantei moldovenesti stins, din *Veneția*, îndreptățind-o alături de varianta literară stins. Stăruința asupra valorii estetice a unor vocale specifice, după poziția lor în cuvânt și în vers, ca semnificativele „i”, „u”, „a”, în contexte speciale din *Veneția* și *Luceafărul*, nu e deloc un indiciu al impresionismului fonetic suspect de arbitrar. În ce privește lexicul eminescian, e notabil că D. Caracostea propunea, încă acum patru decenii, un dicționar al acestuia ca „prețios instrument de lucru”, cât și un dicționar de rime, ceea ce s-a realizat abia în ultima vreme.

Nota de simbolism fonetic când e însă mai apăsată produce vădite contraziceri în afirmațiile criticului. În versul din *Luceafărul* „Astfel dorința-i gata”, căzut sub

incidența analizei fonetice, ar indica – crede criticul –, prin repetarea vocalei „a” la sfârșitul versului, o coborâre a tensiunii, pentru ca într-un alt vers, cu totul asemănător, „îi cade dragă fata”, contribuția aceleiași vocale să-i sugereze interpretului „o notă gravă, de mirată solemnitate”. Subscriem a doua impresie și pentru primul vers, care în niciun caz nu poate indica o coboare, un sfârșit prin tocmai frecvența vocalei deschise „ă”. Caracostea crede aici, ca și în alte părți, în consonanța fonem-sens în structura cuvântului, dovedind însă, prin oscilații ca cea semnalată, mai curând arbitraritatea semnului lingvistic în cele mai multe cazuri.

Cum se vede, capcanele impresioniste nu Le-a putut evita criticul, în ciuda poziției principiale de respingere a lor. Nici sesizarea ritmului nu e totdeauna corectă, ca de pildă, în versurile următoare din Luceafărul: „Da, mă voi naște din păcat / Urmând o altă lege”, unde criticul vede ritmul trohaic, când, în realitate, e vorba de o succesiune complexă de ritmuri, în următoarea schemă: dactil + troheu + anapest / iamb + amfibrah – firoheu. Nu se verifică nici afirmarea doar a unor diferențe minime, a unor granițe fluctuante între iamb și troheu, cum crede D. Caracostea, M. Bordeianu, în studiul Versificația românească, o aliniat bune argumente în subrezirea acestei impresii. Este, apoi, îndoielnic că – așa cum crede exegetul – „percepțiile auditive s-ar actualiza mai viu decât cele vizuale”. Nu din întâmplare, tavorizând perceperea muzicală a versului eminescian, Caracostea scrie (cam ambiguu) că armonia fonemelor ar caracteriza poemele mai adânc decât ideile. Ambiguitatea se referă aici mai întâi la sensul ideilor: dacă e vorba de ideile poetice propriu-iise, atunci e limpede că ele nu pot fi concepute în afara sensului lor muzical, a armoniei contextuale în care figurează. În pasiunea noii metode critice, Caracostea

forțează elementele, mai ales pe cele fonice, să se concerteze pentru a releva ansamblurile expresive. Mai potrivit ar fi să recunoaștem că dispoziția lui este favorabilă percepției auditive, altminteri Eminescu puțind oferi substanță la fel de bogată receptării plastice unei naturi critice deschise valorilor de acest gen.

Pentru a fi cu totul în spiritul adevărului, se cuvine să recunoaștem că impresionismul fonetic este suficient de atenuat și că valorile fonice ale textelor eminesciene nu sunt privite ca priori

(of; 1 în studiul „estemelor”. Dimpotrivă, ele se situează într-un plan secund contribuind, asemenea biografiei poetului, numai la o tentativă de verificare și consolidare a unor impresii din însumarea celorlalte tipuri de valori ce se supun studiului stilistic. Structura fonetică - scrie el exact - „nu este decât un acompaniament al ansamblului de imagini, de valori morfologice, sintactice, care colaborează pentru a înălța întregul la valoare de simbol”. Și invers: „În poezie o valoare acustică este controlată prin totalitatea valorilor ei”.

Potrivit sensului cercetării structurale, semnele acustice nu puteau nicidecum să lipsească din examenul estetic al textelor fiindcă ar fi contrazis tocmai teza de bază a cercetării de acest tip. Or, convingerile în sensul unității ansamblurilor estetice sunt atât de stabile la criticul nostru, încât își permite să introducă o ecuație originală în studiul „estemeior”, având în vedere relațiile de consonanță ale procedeelelor și momentelor expresive. Când „într-un anume moment expresiv - scrie pătrunzător Caracostea - apare o anumită valoare, ea nu se mărginește numai la o singură față, ci are mai multe aspecte, o polifonie vădită fie în alegerea cuvintelor, fie în durata lor, în sintaxă, în imagini, simetrii, opoziții, ritm etc”. Să adăugăm doar că, pentru a fi „m ton cu analizele supuse

acestui principiu, trebuie, în speță, să-l sliminăm pe acel „fie” care nu trădează decât un suport prea elastic al principiului. Constatarea rezumativă de mai departe îndreptățește remarca noastră: „... o trăsătură stilistică își are corespondențe în tot țesutul plăsmuirii” (Arta cuvântului... p. 271). Studiile eminesciene ale lui Caracostea, întemeiate pe principii de aspect structural, răspund unei necesități reale de înnoire a discursului și a metodologiei critice. Primul dintre cei care au avut conștiința acestei necesități – în sensul criticii structurale – a fost autorul Artei cuvântului la Eminescu, într-o declarație simpatice orgolioasă: „... după lucrarea de față – scrie el în prefață – critica noastră cu greu va mai rămâne ceea ce a fost”. Dincolo de superbia confesiunii care, de altfel, nu e la el nici prima și nici cea mai „agresivă”, nu trebuie ocolit adevărul că exegeza eminesciană înregistrează prin analizele lui D. Caracostea o adâncire sensibilă de care nu ne putem lipsi prea ușor.

Ion APETROAIE

Notă asupra ediției în stabilirea textului de față, am folosit ediția definitivă de autor, *Arta cuvântului la Eminescu*, București, Institutul de istorie literară și folclor, 1938, dar nu și cursul *Arta cuvântului la Eminescu*, care a stat la baza acestui studiu, curs ținut la Facultatea de litere din București în anii 1935 – 1936. Am consultat și ediția lui Ion Dumitrescu, D. Caracostea, *Studii eminesciene*, București, Ed. „Minerva”, 1975, în vederea corectării unor erori de tipar din ediția princeps.

În text am păstrat o serie de forme frecvente la D. Caracostea: o *învedera*, *rubricări*, *tact*, *acea*, *atâta*, *de o parte... de alta*, *înseamnă*, *dăinuiește*; de asemenea, am păstrat formele duble: *popular și poporan*, *aliterație și aliterațiune* etc, care, uneori, apar pe aceeași pagină.

Am corectat tacit greșelile de tipar, unele forme

ortografice învechite, ca prezența apostrofului, forma verbală *sunt*, ortografia pentru de/o, desigur, *pentru ca*, *odată*, *d-abia* etc. Am corectat ezitățile, caracteristice epocii, în folosirea diftongilor, în special la substantivele feminine de tipul: *soarte*, *toarte*, *latura*, *criticei*, *plasticei*, *femeie*, *viață*, *ideile* etc. sau la verbele *învăluie*, *trebuie*. Am înlocuit 's prin z în: *dezinteresare*, *dezvoltare*, *dezvăluie*, *cesură*, *senzorial*, *tranziție* etc, conform normei ortografice în vigoare. Am eliminat sufixele folosite artificial la unele verbe: *relevă*, *îndrumează*, *pipăiește* etc. Am înlocuit, de asemenea, unele forme populare de tipul *să rimâie*, *să puie*, *să devie*, *să ție*, *stetea*, *dedea*, *salta*, termeni pe care autorul îi folosește prins fiind, probabil, de specialitatea sa de folclorist.

În cadrul larg al bibliografiei, am găsit de cuviință să adăugăm la titlurile citate de autor, în capitolul *Addenda bibliografică selectivă*, o selecție din bibliografia critică eminesciană, în spiritul studiului Arfa *cuvântului la Eminescu*, adusă la zi.

Bibliografia noastră cuprinde două compartimente: în volume și în periodice. Precizăm că, în spiritul selecției, am propus numai volumele antologice cele mai cuprinzătoare, evitând indicarea și în alte volume anterioare a unor studii cuprinse în aceste antologii. De pildă, studiile eminesciene ale lui G. Călinescu și T. Vianu, foarte numeroase, au fost menționate numai în volumele: G. Călinescu, *M. Eminescu* (Studii și articole) ediție îngrijită, postfață și bibliografie de Maria și Const. Teodorovici, Iași, Ed. „Junimea”, 1978 și T. Vianu, *Mihai Eminescu*, ediție îngrijită de Virgil Cuțitaru, cu postfața de Al. Dima, Iași, Ed. „Junimea”, 1974, fără a mai avea în vedere prezența lor în alte volume ale aceluiași autori.

Din periodice, am selectat studii publicate între 1944 - 1978, iar, din economie de spațiu, pe acelea care nu au

fost reluate în volume. Ediția se încheie cu un *indice de nume*.

Nina APETROAIE

ARTA CUVÂNTULUI LA EMINESCU

1938

Amintirii mamei mele Eutrosina N. Caracostea

TABLĂ DE MATERII

Preocupări și atitudini

Actualitatea problemelor de formă. Artă de a vedea. Poezia, rațiunea de a fi a istoriei literare. Scăderile pozitivismului. Conflictul dintre istorie și estetică. Necesitatea unei literaturi comparate a formelor. Situația la noi a studiilor de versificație, gramatică și stilistică. Edițiile; între dialect și limbă literară. Concepțiile generației de la 1900. Preocupările de o nouă sistematică și căutarea de noi categorii stilistice. Sistemica domnului M. Dragomirescu după modelul științelor naturale. Tip și motiv în cadrul literaturii comparate a formelor. Pozitivismul și problema formei. Direcția sociologică și studiul formei. Direcția etnologică și problema formei. Vico. Adâncirea genetică a experienței intens trăite și problema formei. Primatul coexistenței asupra succesiunii schimbă perspectiva istoriei literare și impune concepția structurală. Filosofia și psihologia modernă actualizează problemele de formă.

Atitudine: programul Institutului de istorie literară și folclor.

I

Problema expresiei

În studiile despre Eminescu, bibliografia formei este ca și inexistentă. Deprinderea de a separa conținutul de formă dăinuiește. Filologie și estetică. Situația la noi a istoriei literare, a esteticii și a filologiei față de problemele artei cuvântului. Orientări noi în studiul formei. Direcția

psihologică. E. Gruber, P.P. Negulescu. Problema imaginilor și poziția lui F. Brunot. Metoda Statistică și a rubricărilor. Psihanaliza lexicului. Leo Spitzer. Îndrumări noi de colaborare între estetică, istorie literară și filologie: B. Grace; Thibaudet; F. Gundolf; K. Vossler; O. Wll Inovații personale și stil supraindividual. Poziția domnului

L. Blaga. Critica română și forma lui Eminescu. G. Bogdan-Duică și problema stilisticii. Studiul expresivității limbii române, o constantă a preocupărilor lui Eminescu. Fragmentele lui de critică dramatică. Eminescu și acustica expresivă. Accentul „etic” și „nuanțele infinite” ale sentimentelor. În *Studii asupra pronunției* poetul se apropie de concepția modernă a structurilor expresive. Esența poeziei prin arta cuvântului.

trohaic și iambic: troheul optimist și iambul pesimist. Granița între iamb și troheu. În arta cuvântului, metrica și ritmica nu pot fi privite analitic. Poziția lui Ibrăileanu caracterizează atitudinea psihologică și analitică.

IV Contribuția noii generații

Critica părerilor despre versificație

Metoda detractorilor: relevarea asperităților, dăinuiește până astăzi. Formele în metru antic au atras mai întâi pe cercetători. Șt. Orășeanu (1891). Strofa safică și antecedentele ei la noi. influența lui H.T. Râtscher. Inițierea lui Eminescu în metrica antică. Cipariu, C. Aristia, Bplintineanu și V. Bumbac față de hexametru. Părerile lui O. Neuschotz despre metrica lui Eminescu (1890). Anghel Demetrescu susține influența germană în metrica poetului (1901). Contribuția cercurilor universitare. Domnul O. Densușianu și problema aliterațiunilor (1894). Vederile lui P. Eliade despre necorectitudinea pronunției (1901). Confruntare cu „*Studii asupra pronunției*”. Spiritualizarea pronunției. Influența lui W. von Humboldt asupra lui Rotscher. Tehnica pronunției. Replica lui Șt. Orășeanu.

Discuțiile cu *Semănă torul*. Dogma corectitudinii măsurilor însușită de ambele tabere. O încercare asupra hiatului. A. Scriban (1903) și încercările anterioare ale lui Vucici, Macedonski etc. Pozitivismul lui A. Bogdan: „Die Metrik Eminescus” (1904) și caracterul atomizant al cercetării. Absența specificului românesc. N.I. Apostolescu. Domnul O. Densușianu despre ritmul lui Eminescu (1908). Între „monstruos” și „expresiv”. În *Egiptul*, „monstruozițările” creează planuri de perspectivă necesare descrierii. Opozițiile ritmice pot fi expresive ca și opozițiile fonemelor.

III Un analitic în *Eminescu, note asupra versului*, Ibrăileanu face tranziția spre cerințele filologice necesare studiului versificației. M. Grammont și limitele lui analitice. Fonetica experimentală lărgeste investigațiile. Două faze în versificarea lui Eminescu? Corespondențele suflutești ale măsurii văzute analitic și mecanic. Urmările deprinderii de a separa conținutul de formă. Caracterul ritmului

O reacțiune impresionistă față de Ibrăileanu.

Deși vrea să pătrundă esența poeziei, contribuția estetică a domnului T. Vianu este o întoarcere la discuțiile ideografice. „Scepticismul” *Scrisorii a III-a* dezmințit de structură. Poezia *Amicului F.I.* este negațiunea scepticismului. Axa imaginilor din *Epigonii*; Comparatie cu *Dies irae* a lui Leconte de Lisle. *Înger și demon* este antipodul scepticismului. Un sondaj de psihanaliză lexicală. „Expresii revelatoare” pentru aspecte minore desfăcute de ansamblu. „Conștiința demnității umane” absentă la Eminescu. Influența criticii sociale a lui Gherea. Acustică murmurând-o și sentiment pasiv de viață. Viziunea diafană statică și anticivilizatorie. Necesitatea unui ignorabimus: armonia eminesciană nu poate fi pătrunsă. Muzicalitatea redusă la prozodie. Controlul experimental al intonației confirmă că acustica nu poate fi

separată de stilistică. Concepția structurală a limbajului și a poeziei față de refugiul în incognoscibil. Cum ritmul devine o chestie de „cenestezie”, ca să ne întoarcem la ideografie. Un „flux”-static. Muzicalitatea în sens schopenhauerian fiind o generalizare, este comună lui Eminescu și altor poeți. Goethe și preraționalul. Glasurile primordiale ale firii duc la poezia dinamică tăgăduită. Contrazicerile izvorâte din ignorarea expresiei și din lipsa de pregătire cerută de arta cuvântului. Concertul de laude care a întâmpinat studiul domnului G. Călinescu. Futurismul italian altoit pe scitismul nostru. Anarhizarea conceptului și simțului de formă. Criza istoriei literare și critica italiană. Urmările fragmentarismului. Supravalorificarea manuscriselor. Poeziile publicate de poet opuse manuscriselor și coborâie. Versul lui Eminescu „o metronomie a somnului”. Spiritualitatea lipsește în erotica eminesciană. Metoda eliminărilor stratului superior. Un Eminescu „arghezian”. Versuri pentru urechi astupate cu ceară. Eminescu și oportunismul lui Parini. Poezia u » Eminescu este „tehnica lui Boileau și a lui Parini făcută spontană prin forța poetică a lui V. Hugo”. Croce și fragmentarismul. Sensul fragmentelor eminesciene. Dogma „siluirii” limbii. Inițierea lui Eminescu în arta cuvântului. Apropierea de momentul genetic criteriu de valorificare. Prăbușirea lui Eminescu: „se surpă, se sparge, se scufundă”. Bilanțul: unde duce critica desfăcută de expresie.

Prima afirmare a lui Eminescu

Studiul imaginilor măsoară a autenticității și a caracterului. Chestiunea pesimist-optimist și directiva imaginilor. Ritmul de înălțare din *Mortua est*. Rezervele raționaliste ale lui T. Moiorescu. Două simboluri ale culturii pentru tipurile deosebite ale femeii ideale. Subiect gramatical și subiect estetic. Opoziții, corespondențe și

simetriei. O imagine revelatoare: ridicarea vălului. Dramatismul poeziei. Elanul idealizant în conflict cu invectivele patimii exclud retorismul. Tipul formal. Nu există imagini banale, ci numai structuri banale. Primatul formei față de conștient și inconștient.

VI

Axa imaginilor în Epigonii

Opoziția părților în conflict corespunde conflictului dintre poezia naivă și cea sentimentală. Motivul situației artistului pe lume. Lipsa unui simbol central și comparația cu ies *phares* de Baudelaire. Imaginile ținesc în sus.

VII Mortua est!

Motivul poate fi semnificativ pentru tipul formal. Un „promontoriu” al lui Bolintineanu? Caracterul periferic al imaginilor la Bolintineanu. Elegia lui Alecsandri. Nucleul primei variante a lui Eminescu și *Noptile* lui Young. Imaginile acestei variante. Două centre de gravitație. O anticipare: durerea pentru viața fără sens a lumii. Spațiul și timpul primei forme. A doua variantă. Ascensiunea modelatoare spațializării. Forma definitivă. Sensul metaforelor inițiale. Măiestrita încheiere a ascensiunii. Alternanța de stil nominal și stil verbal. Imaginea prăbușirii cosmice. Strofe de minimă rezistență. Cutremurarea conștiinței. Conflict și arhitectonică.

VIII Eminescu față de Leopardi

Necesitatea literaturii comparate a formelor. A. *Silvia*. Structura strofei centrale. Semnificația titlului. Spațializarea mărginită. Strofa ultimă vrea să cuprindă mai mult decât stă în imaginile date. Un simbol disproporționat și o amfibolie. Conflictul eminescian. Eminescu și Leopardi ca tipuri formale.

IX Poezia socială

Conflictul social, o constantă la Eminescu. *Geniu pustiu*. *Mureșanu*. *Cântecul cămeșii* de Thomas Hood și

Viața. Ta twam ași. Înger fi demon. împărat și proletar,
prima fază. Între Rous-seau și Marx. *Umbre pe pânza*
vremii și Comuna din Paris. Nevoia de un catharsis al
conflictului. O ridicare de vâl. Absolutul revoltei; perfecția
umană – idee neferice. Imaginea centrală. Conflictul dintre
absolutul elanului și absolutul conștiinței. Imaginea plantei
la Goethe și la Eminescu. Metafora visului pentru haoticul
vieții. Tonul major al ultimei strofe. Finalul, un catharsis.

O structură stilistică și ritmică: sonetul „Veneția”.

Literatura comparată a formelor. Relativizarea în
sonetul lui G. Cerri. Eminescu dă motivului o semnificație
de absolut. Tonul minor al primei strofe în structura
fonetică. De la static la dinamic. Stil indirect liber.
Morfeme expresive. Opoziție simetrică între plastic și
auditiv. Tonul major. Clipe cadențate. Paralelă cu Bäcklin.
Venise de A. de Musset. Sonetele lui A. von Platen
Complexul „s-a stins”. Problema stilului etnic.

XI

Expresii ritmice pentru sentimentul timpului

Clipa. Erotica. Elanuri și clipă. *Stelele-n cer.*
Raționalismul de azi și structura poeziei. Clipă și veșnicie.
Carpe diem. *Clossă. Sara pe deal. Odă. În metru antic.*
Dintre sute de catarge. Conștiința care suferă și ar vrea să
se izbăvească de apăsarea forțelor oarbe, care duc totul
fără noi și împotriva noastră.

XII

Între analiză și structură

Ritm general liric și ritm caracteristic. Tipuri de
cititori. Identificarea prin citire. Unități elementare: strofa,
octosilabul, intonația, pauzele. O strofă tipică. Opoziții
expresive. Funcțiuni gramaticale revelatoare. O lege a
expresivității. Spațiul și timpul estetic. Opoziții spațiale.
Strofă identică pentru funcțiuni deosebite. Pregața.

XIII

Simbolul suprem

1. Uvertura. Portretul frumuseții. Structura primei strofe. Icoana frumuseții absolute. Necesitatea structurală a strofei a doua. Mișcare și pauze în strofa a treia. Opoziția lumină, umbră. Apariția motivului conducerii: *răsare, străluce, duce...* Simetrii și corespondențe expresive. Dinamica și acustica unui portret. Simetria așezării temelor.

2. Conflictul. Tranziția spre dinamica poemei. Imaginea gândirii. Prima chemare. Contrastul vorbirii lui: imperativul necesității absolute. Forma de imperfect ca adâncire în acțiune. Mai mult ca perfectul arhaic subliniază înaltul. Portretistică și verb. Portretul plastic și acustic din cea de a doua coborâre. Rimele *lege, legat, dezlege*: sugestii de etimologie afectivă. Tranziția prin distanțarea verbală. Predominarea coordonatelor verticale, semnalizatoarea absolutului. Metafora „cămara ta”. Pe axa verticală, contrastul dintre expresiile lui, adverbiale, și expresiile ei, prepoziționale.

3. Idila. Stilistica de relativitate în portretul Cătălin. Stil indirect liber în vorbirea lui, ton popular la ea. O lecție de ars amandi. Figura acțiunii reciproce. Contrastul scherzo: largo maiestuos. Cadență de o suverană măiestrie. Semnificația strofelor cu aceeași vocală accentuată în toate rimele. Opoziția zi-noapte și straniul situației. Pluralul ademenirii și cel al diminuării. Dinamismul expresiei.

4. Inefabilul. Fiorul nevăzutului. Pornirea; viziunea spațială; metafora fulgerului; aspecte plastice și aspecte auditive. Nevăzutul eminescian și cel dantesc. Imaginea setei și relativa de absolut al voinței. Centrul de greutate al cuvintelor. Spațiul titanice pentru absolutul patimii.

5. Cupola centrală. Relativa absolutului, stilul biblic și structura rimelor primei strofe. Raționalismul

maiorescian și critica de text. Funcțiunea verbelor mediale. Valoarea structurală a strofelor înlăturate de Maiorescu. Semnificația strofelor: eroica

[aptelor creatoare. Eroica opusă eroticii. Erorile interpretării ideologice. Creativitatea.

a 6 Absolutul eroticii. A doua idilă, un nou mijloc de contrast. Specializarea. Tema lirică a absolutului iubirii. Corespondențe sintactice. Distanțarea descriptivă și multipla colaborare a simțurilor. Tranziția la absolutul simbolului. A treia chemare.

7. Liberarea. O nouă încadrare plastică. Structura strofei descriptive. Motivul călăuzirii în prima și ultima descriere. Expresia totalizantă: *tot înaltul*. Fraza explozivă și în contrapunct în final. Acustica primului vers al răspunsului.

— Motivul norocului.

— Structura finalului. Semnificația.

BIBLIOGRAFIA

A. *Bibliografia română*

B. *Bibliografia străină*

PREOCUPĂRI ȘI ATITUDINI

Așezând această lucrare în fruntea seriei de monografii ale Institutului de istorie literară și folclor, mă simt dator să dau o îndoită lămurire: din ce preocupări și necesități apare în locul de mult anunțatei Cum *plăsmuia Eminescu*; apoi, care este scopul urmărit prin publicațiile acestui Institut.

Recunoscând primatul vieții, deci al creativității, așa cum am făcut-o cu alt prilej, țelul lucrării de față este de a pune în tot complexul ei cea mai neglijată dintre întrebările de critică și istorie literară: problema formei, deci a *intuiției* în poezie. Neglijată pretutindeni, această problemă se impune, firește, în primul rând ca preocupare de știință; dar la noi se mai adaugă și imperativul unor

cerințe actuale ale vieții noastre literare.

Noi am devenit părtași la viața literară europeană modernă într-o fază a ei când vechea cultură a formei intrase atât de mult în conștiința generală, încât a insista asupra cerințelor de formă părea de prisos și putea duce chiar și la discredit. Nu este de mirare că în Franța, pe vremea când se vorbea de „bancruta Științei”, s-a scris și despre „*Ies funerailles du style*”. Pentru că n-am avut o fază înaltă de umanism și de renaștere și n-am cunoscut nicio formă durabilă de echilibru literar, nici impus din afară, nici creat de noi, ne-am deprins să socotim că preocupările de formă sunt vecine cu retorica, deci o piedică a inspirației. Nu e de mirare că învederarea structurală a formei apare unora ca o operație odioasă, în conflict cu esența poeziei, care trebuie să fie nu știu ce răsunet vag-sentimental și incontrollabil. De altă parte, ritmul trepidant al vieții de astăzi depărtează pe scriitor de cultul formei, așa cum s-a afirmat la noi în trinitatea Eminescu, Caragiale, Maiorescu. Cu reduse excepții, se poate spune că tipul scriitorului de lungă meditare și definitivă cristalizare este astăzi aproape absent în literatura noastră. Ca o reacțiune, și în direcție științifică și în direcție pur literară, apare lucrarea aceasta. A întemeia cu toate cerințele moderne critica formei, concepută nu ca un formalism sec și estetizant, dar *ca arta de a vedea* și ca singura posibilitate de a face pipăită prin *imanența structurii esența transcendentă a poeziei*, iată ce urmăresc aici.

Pentru a învedera aceasta, înainte de a vorbi, cum zice poetul, *del ben ch /o vi trovai*, e nevoie de un ocol; ca într-un examen de conștiință, *diro dell' aiire cose ch io v* și o *școrte*: voi schița în chip critic situația actuală a disciplinei noastre, cu controversele ei, până ce poezia și-a impus drepturile ei de călăuză.

Pentru cine este familiarizat cu problematica istoriei literare, este evident că ceea ce alcătuiește însăși *rațiunea de a fi a acestei discipline este poezia și studiul ei*. Înlăturând această preocupare, care se impune axiomatic, specialitatea noastră s-ar diviza în mărunte suburbii ale altor specialități: istorie, filologie, filosofie etc. Disciplinele ajutoare și-ar împărți astfel domeniul literaturii, rămânând totuși străine de însăși inima ei.

După faza pozitivistă a istoriei literare, obligația cercetătorului de a lua asupra lui toate imperativele documentării amănunțite, impuse de natura obiectului de studiat, intră în cerințele elementare ale disciplinei. Dar toată documentarea aceasta se dovedește insuficientă: când este vorba de poezie, ai impresia că stai într-o clădire solid fundată, în care însă picură prin acoperiș. Pozitivismul lăsa nedelegată problema de competență, aceea de a găsi o cale pentru a da istoria poeziei, fără ca prin aceasta să sacrificăm însăși esența ei.

Ținând pasul cu întregul curent al vremii, am căutat și eu în cercetări de geneză și de literatură comparată pârgăia care să corespundă acestui îndoit aspect al poeziei: de a fi pe de o parte istorie, pe de alta estetică, încă din 1933 stă sub tipar, oprită la mijloc, lucrarea mai sus amintită, care în concepția mea de atunci era menită să apară în fruntea acestei colecții. Zăbava aceasta va părea și mai compromițătoare aceluia care vor beneficia de informația că, încă din 1910, apăruse (ră) unele capitole, oprite și acelea brusc; iar sub forma de curs litografiat, lucrarea anunțată, despre arta cuvântului văzută genetic, căci aceasta înseamnă Cum *plăsmuia Eminescu*, își căpătase încă din 1931 o redactare aproape încheiată.

De atunci atâtea amânări și ezitări? în cursul citat, adaptând expresia, afirmam necesitatea de a se

împământenii la noi prin „arta cuvântului” conceptul german *Wortkunstwerk*, dar nu vedeam încă limpede *necesitatea unei literaturi comparate a formelor*. Am văzut mai clar ca totdeauna temeiul contrazicerilor interne ale disciplinei noastre de-abia în 1933 când, propunându-mi să dezleg la curs această problemă de literatură comparată: *ce aduce nou Eminescu în literatura lumii*, am ajuns la un punct mort. Paralelele, izvoarele, genezele se reduceau, în ultima analiză, la o serie de încadrări ideologice; iar între acestea, specificul poeziei eminesciene sau dispărea, sau se întrevedea în ceață. De-abia atunci am trăit deplin neajunsurile direcției comparatiste în sens ideologic și prin aceasta, necesitatea unei alte căi pentru a dezlega antinomia esențială când e vorba de studiul poeziei: conflictul dintre istorie și estetică.

De la început, problema aceasta a fost una din preocupările mele constante. La tot pasul, atât în domeniul poeziei culte, cât și într-al celei populare, mi se confirmă intuiția că istoria și estetica nu sunt în conflict, fiind două fețe ale aceleiași realități, chemate să se lămurească reciproc.

Dar dacă sub raportul genetic al creativității, în ceea ce-l privește pe Eminescu, izbutisem să văd clar în istoria formei privită ca arta cuvântului, în schimb, în cea ce privește icoana definitivă a poeziei sale, lucrăm să-mi desăvârșesc un instrument sigur, conform cerințelor moderne. Acum când privesc în urmă lungile ezitări și temporizări, pe care oricine este liber să le interpreteze după voie, îmi dau seama că atât situația generală culturală cât și cea a specialității nu erau prielnice unei cercetări de natura aceasta, nici la noi, nici aiurea, iată de ce, pentru a iniția pe cititori în cerințele studiilor moderne de formă, câteva precizări sunt necesare.

E de mirare cum se scrie la noi atâta – să-i zicem

critică – asupra poeziei, când ne lipsește posibilitatea de a vedea clar, nu zic în *specificul versificației românești*, dar chiar în cerințele ei generale. De o istorie a versificației noastre nu putea fi vorba, căci nici măcar puținele încercări făcute la noi și răspândite prin periodice nu ne erau cunoscute. Iar preocuparea lui N.I. Apostolescu de a studia vechea versificație românească se reduce la o sumară indicație de scheme care, nefiind întemeiate pe cerințele de acustică ale versului românesc, rămân în afară de problemă. Singurul capitol de rezistență cu privire la istoria versificației noastre este acela al domnului Popovici din studiul său *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu*.

Lipsa unei vederi clare în versificația noastră este în strânsă legătură cu lipsa unei priviri structurale în fonetica limbii române¹. Din anexa bibliografică se va vedea situația.

Mari greutatea stau la noi în calea studiilor de formă și atunci când creațiunile literare se cer interpretate gramatical. Stilistica de azi nu se mai poate mărgini numai la studiul tradițional al tropilor. Se vedește tot mai mult că în poezie toate funcțiunile gramaticale sunt și valori stilistice². Dar analiza arată că pentru unele aspecte fundamentale și ale limbii noastre, și ale creațiunii lui Eminescu, noi nu avem toate instrumentele gramaticale chemate să caracterizeze. Înfeudată prea mult șablonului curent, gramatica noastră este ca o plasă care nu prinde toate aspectele limbajului și căreia îi scapă tocmai specificul românesc.

Stilistica avea nevoie de un îndoit fundament. Se impunea o relevare a acelor aspecte prin care limba comună, depășind simpla funcțiune a comunicării de idei, intră în domeniul expresivității. Aceste virtualități estetice ale limbii comune, pentru care am propus *termenul*

esteme 3, se cereau cel puțin în parte scoase la iveală nu numai în domeniul foneticii și al ritmicii, dar și într-acela al lexicului.

În lipsa acestui fel de a vedea, era firesc ca în critica noastră de astăzi să se facă atât uz de ceea ce, într-un limbaj atât de elegant, se numește „siluirea limbii” materne. Atitudine comodă, când lipsește frâna întrebării fundamentale: să stea oare valoarea expresiei eminesciene în abaterile de la uz, comune lui și atâtor alți scriitori, sau, dimpotrivă, valoarea stă tocmai în creațiuni care duc mai departe și valorifică tendințele și virtualitățile estetice ale limbii noastre?

Este evident că stilistica nu se mai poate mărgini la a pune exemple în „cutiuțe cu frumoase etichete grecești”, procedeu ironizat de Meyer-Liibke încă din 1899. Iar imaginile concepute ca o materializare ornamentală, așa cum sunt înfățișate în codul Maiorescu, un reflex din partea perimată a lui F.T. Vischer⁴ de la 1847, nu mai pot satisface conștiința estetică actuală. De aceea, am discutat în chiar capitolul prim controversalele și direcțiile noi. După cum se va vedea și din anexa bibliografică, s-a lucrat în timpul din urmă mult în studiul imaginilor. Concepută în sensul lui Vico - „orice metaforă este un mit” - și urmărită din adâncurile subconștiente până în cele mai înalte forme, acelea ale simbolului, imaginea este cercetată funcțional în tot cuprinsul acestei lucrări. Firește, nu ne mărginim numai la imaginile vizuale, ci la totalitatea funcțiunilor, între care intră și cele auditive. Pe cât a fost cu putință, am evitat eticheta denumirilor, căci nu acestea, ci realitatea expresiei se cere trăită și lămurită. Contribuțiile recente cu privire la *axa imaginilor*, polaritatea sus-jos, fiind chemate să dea un răspuns dacă într-adevăr Eminescu este un pesimist, pot fi urmărite atât în capitolele închinete primelor lui afirmări, cât și în cel cu privire la simbolul lui

suprem.

Tot atât de dificilă era situația în ceea ce privește acest instrument primordial de cercetare, *ediția*. Deși în ultimul timp au apărut mai multe ediții ale poetului, iar una dintre ele a fost alcătuită de un filolog și a beneficiat chiar și de luminile îndrumătoare ale unui alt filolog, acesta deprins să respecte valorile acustice, de care nu te poți dispensa în poezie, totuși edițiile de până acum numai cu greu ar putea fi luate ca temelie pentru o cercetare a formei eminesciene.

Ceva mai mult, nici aparatul menit să-ți dea o vedere clară în viața variantelor, așa cum l-a conceput ediția socotită de mulți definitivă a lui C. Botez, nu corespunde cerințelor moderne. O variantă este un tot și a o fărâmița, raportând-o la versurile singuratice ale formei definitive, înseamnă a-i lua semnificația totală. Este o greșală să procedezi cu editarea variantelor unui scriitor modern, care se cer subordonate genezei, așa cum ai proceda cu editarea variantelor unui text antic, unde, prin natura tradiției, nu se poate face geneză, ci numai critică de text. Edițiile operei lui Eminescu suferă de echivocul țelului.

Ar fi de dorit ca în edițiile viitoare să se urmărească un scop precis: una este o ediție pentru marele public, alta este o ediție comentată școlărește și altele sunt cerințele când vrei să alcătuiesti un instrument pentru a putea urmări științific creațiunea poetică.

Cât privește ediția vrednică a fi luată ca bază în studiul formei lui Eminescu, ea ar trebui să fie rezultatul unor atât de multiple cerințe, încât, dacă am ține seama de toate, ar trebui să mai așteptăm până să aducem o cercetare a formei.

Fără îndoială, azi cea mai bună ediție completă a poeziilor clasice ale lui Eminescu este aceea dată de G. Ibrăileanu. Va rămânea un merit al criticului acesta faptul

că a avut curajul să dea textului culoarea graiului moldovenesc al poetului, în măsura în care n-ar tulbura receptivitatea noastră și ar fi cerută de unele efecte artistice. Dar nu în această formă va rămânea Eminescu în conștiința noastră. Ca noi toți, el tindea spre unificarea limbii. Și totuși, dăinuiesc în versurile lui unele particularități moldovenești necesare rimei, pe care nu le-am putea înlătura. Ca să aleg un cuvânt caracteristic pentru el, un exemplu tipic ni-l oferă strofa următoare din *Se/e! e-n cer*:

Floare de crâng, Astfel viețile și tinerețile Trec și se sting.

Dar dacă aici rima *sting* trebuie să fie primită cu necesitate, rezultă oare că trebuie să acceptăm, împreună cu Ibrăileanu, fonetismul acesta moldovean pretutindeni, bunăoară în versul atât de expresiv. *S-a stins viața falnicei Veneții?*

Argumentele de ordin impresiv pledează pentru forma aceasta, pe care am adoptat-o în capitolul despre sonetul *Veneția*, publicat în *Gândirea* (anul XV, 1936, mai iunie). De câte ori este vorba, ca aici, de o alegere între mai multe posibilități, apare un aspect stilistic. Strict vorbind, în context spune mai mult *s-a stins*, decât *s-a stins*. Și totuși, în lucrarea de față, am restituit forma literară a cuvântului, pentru că pornind pe calea expresivității dialectale lași loc subiectivității; în lipsă de un criteriu obiectiv, nu știi unde te poți opri. Cititorul care va urmări cercetarea noastră așa cum a apărut în *Gândirea*, comparând-o cu aceea înfățișată aici, se va încredința că, adoptând fonetica limbii literare, infimezimala deosebire nu tulbură impresia totală a sonetului, întru nimic.

Concepția structurală a formei, așa cum este realizată în toată lucrarea de față, își vădește legitimitatea

și în critica de text. Într-o adevărată structură poetică, valoarea impresivă a unui izolat timbru vocalic nu este decât o minimă parte a sistemului fonetic, în care-și găsește multiple corespondențe reliefate prin opoziție. În această totalitate, poți adopta în bună liniște forma literară, fiind secundată de întregul ansamblu. Aceasta cu atât mai mult, cu cât la rândul ei structura fonetică nu este decât un acompaniament al ansamblului de imagini, de valori morfologice, sintactice, care colaborează pentru a înălța întregul la valoare de simbol. Astfel, pornind de la realitatea structurală a formei, izolate elemente fonetice, disparente în ansamblul orchestrației, trebuie să se supună imperativului limbii literare.

Față de nesiguranța normelor de editare a poetului, cu atât mai binevenită este stabilirea textului definitiv al poemei *Luceafărul*, datorită domnului D. Mă-zilu. One va urmări emendațiile d-sale, pe care le adoptăm în întregime, se va încredința că în momente esențiale valorile expresiei erau întunecate din lipsa unor temeinice criterii de alegere a textului autentic.

Pentru a învedera cum însăși natura poeziei cere poziția noastră: *icoana imanentă a structurii de artă dezvăluie esența transcendentă, făcând una cu ea*, sunt necesare câteva considerații cu privire la problematica istoriei și criticii literare, așa cum s-a dezvoltat până în pragul vremii noastre. Se va vedea totodată ce departe eram de atmosfera necesară pentru dezlegarea conflictului dintre istorie și estetică. Cei mai mulți, făcându-și dintr-o scădere de pregătire sau de însușiri o virtute, rezolvau în chip simplist: credeau că, separând domeniile, greutatea a fost înlăturată...

La noi, lăsând la o parte impresionismul curent și pragmatismul (ambele pot fi și tradiționaliste și moderniste), constatăm că, în afară de vastele sinteze ale

domnului N. Iorga, ideologia literară s-a mărginit în generația de la 1900 la trei atitudini: istorismul pozitivist, afirmat hotărât în opera lui G. Bogdan-Duică; ideologia socială cu coloratură marxistă, reprezentată prin G. Ibrăileanu, care datorește mult și lui H. Taine; în sfârșit, dogmatismul estetic al domnului M. Dragomirescu având ca țel suprem o clasificare a fenomenelor literare, potrivit modelelor oferite de științele naturale, și punând, ca și ceilalți, accentul pe fond.

Preocuparea domnului M. Dragomirescu de a da o nouă *sistematică* nu este un caz izolat în gândirea modernă.

Vechea sistematică atemporală a genurilor, socotită perimată de B. Croce, care o condamnă din punct de vedere estetic și o admite numai ca îndătinată terminologie a poeziei, deși a fost actualizată de fenomenologi ca mijloc de a capta esența unor aspecte ale poeziei, nu mai poate îndeștula. Tot atât de insuficiente s-au dovedit încercările de literatură comparată care vor să dea o sistematizare ideologică a motivelor, utilă și pentru nevoile bibliografice. Străbătând revistele și lucrările de specialitate, ai adesea prilejul să vezi cum materialul motivelor este redus la criterii externe: vârsta, profesia și clasa socială, numele proprii etc, apar ca principii de recunoaștere și de diviziune. Dar un țaran, de pildă, este și *Ion* al domnului Rebeanu și *Niculiță Minciună* al domnului I. Al. Brătescu-Voinești. Și totuși cită deosebire! Unul, întrupare a ceea ce are mai înalt ființa omenească, celălalt, a instinctelor telurice. Se cere deci o sistematică, în care nu întâmplătorul caracter extern să hotărască, ci esența viziunii de artă.

Insuficiente s-au dovedit și acele încercări care, pe baza principiului lămuririi reciproce a artelor, ar vrea să sistematizeze domeniul poeziei prin concepte dovedite

rodnice în artele plastice, ca acelea ale lui Wolfflin 5, cu polaritățile: liniar și pictural, închis ca un triunghi și deschis în diagonală etc. Cu toate transpunerile făcute de spirite alese, în primul rând de O. Walzel, sugestiile pornite din studiile de plastică nu satisfac îndeajuns cerințele proprii ale creațiunii poetice.

Mărginindu-se numai la ceea ce se lucrează în domeniul literar, constatăm o răspăcată tendință de a înmulți categoriile prin *opozitii bipolare*. Vechea opoziție, prezentă și la F.T. Vischer, a muzicalității și a plasticii, s-a dovedit necesară în practică și a căpătat largă răspândire prin fericita denumire nitzs-cheană, *dionisiac* și *apolinic*. Un istoric literar a izbutit să răspândească pentru opoziția *romantic* și *clasic* categoriile nemărginire și desăvârșire. Acesta a și ridicat polaritatea noțiunilor la o cerință a oricărei estetici.

Privind însă de aproape aceste perechi de noțiuni „care vor să fie categorii și mijloace de caracterizare stilistică, te întrebi dacă sub felurimea celor mai multe dintre ele nu se ascunde cam același lucru: opoziția dintre natură și spirit, ca în categoriile schil-leriene, naiv și sentimental deci, în definitiv, categorii psihologice. În orice caz, sub generalități ca acele amintite, care pot fi ușor înmulțite, un lucru este cert: valorile de artă, cu întipărirea lor individuală, dispar învăluite în generalități. A mărgini stilistica la aceasta ar însemna să înlocuim etichetele vechi grecești cu altele, crezând că prin ele putem face pipăită esența poeziei.

Privind în cadrul acestor preocupări de nouă sistematică lucrarea domnului M. Dragomirescu, ea apare actuală, deși în alcătuirea ei dăinuiesc anumite preocupări, care pot fi urmărite până la Sainte-Beuve. Chiar această apropiere grgță că sugestia fundamentală în sistematica domnului M. Dragomirescu vine din analogia cu științele

naturii. În repetate rânduri, domnia sa a afirmat această legătură. După cum în botanică și zoologie s-a alcătuit sistemul extratemporal al lui Linne, datorită căruia fiecare exemplar individual poate fi rubricat într-un compartiment bine definit, s-a crezut necesară o tipologie bine definită și în literatură. Deși adoptarea metodelor și analogiilor științelor naturii în investigații din domeniul științelor morale deșteaptă puternice rezerve, sistematica domnului Dragomirescu are, față de altele, meritul de a fi unitară și în concordanță cu datele psihologiei tradiționale tripartite. Dar oricât de comod ar putea fi un astfel de mijloc de a caracteriza, o concepție ca aceasta nu mai poate satisface azi nici cerințele științelor naturale, unde problema este de a urmări procesul vieții, necum opera literară cu o viață atât de mobilă și existentă prin valoarea ei individuală. O caracterologie a creațiunilor literare fără să țină seama de cerințele proprii ale artei cuvântului și a structurilor formale nu poate duce la rezultate.

Străbătând totalitatea încercărilor făcute până astăzi pentru a da printr-o sistematică nouă un instrument de caracterizare a valorilor literare, te încredințezi că ele rămân departe de însăși problema valorii. Ce-ți poate spune despre valoarea și caracterul artei lui Eminescu încadrarea în oricare dintre amintitele categorii?

O tipologie literară modernă trebuie deci să îndeplinească nevoia de a urmări creativitatea în prefacerile ei și totodată să fie un adecvat mijloc de captare a esenței artistice. Altfel, sentința lui Goethe de la 1827 rămâne actuală. „Îmi vine să râd, zicea el, de esteticii care se ostenesc să cuprindă în câteva cuvinte abstracte, într-o noțiune, acel inefabil pentru care noi întrebuițăm cuvântul frumos”.

În situația aceasta, o nouă sugestie ne poate veni dintr-un domeniu de cercetări relativ recente, din studiile

de folclor. Îndemnul este cu atât mai binevenit, cu cât nici nu poți concepe viața poeziei fără cunoașterea aspectelor ei folclorice.

Ca să poată stăpâni bibliografic și conceptual enorma îngrămădire a faptelor de literatură poporană, folcloriștii au simțit nevoia unei *tipologii a motivelor* și, în urma diferitelor încercări, una, tipologia lui Antti Aarne, 6 a fost adoptată, devenind un instrument mondial de lucru. În ea **q** fost încadrat și materialul basmelor noastre. Dar la 1910, când a fost alcătuită, unele noțiuni erau, ca și azi, oscilante. I s-a obiectat și lui A. Aarne că vrea să facă pentru folclor ceea ce realizase Linne în botanică și zoologie, așezând totul în compartimente și ținând prea puțin seamă de viață. Cea mai de seamă obiecțiune a noastră este că predomină schematismul fabulei desfăcută de semnificația funcțională, care nu există în afară de formă. O fabulă desfăcută de expresie este o schemă care spune tot atât de puțin ca și aceea a unui vers.

În discuțiile stârnite de amintita tipologie, cu drept cuvânt s-a pus întrebarea ce este *tip* și ce este *motiv*. Toți lucrăm cu acești termeni, deși înțelesul lor este fluctuant și adesea variază chiar la același cercetător în cursul aceleiași lucrări. Firește, cu greu se va stabili un consens. Înclin către părerea care vede în motiv un resort parțial, menit să ducă acțiunea mai departe, ca de pildă, zborul Luceafărului în poema lui Eminescu, pe când tipul este situațiunea fundamentală a poemei, în cuprinsul căreia se pot grupa felurite elemente expresive.

Cu tot caracterul redus al motivului, nu i se poate tăgădui o funcțiune expresivă distinctă de rostul arhitectonic, care și el este un element al tehnicii. Întrucât e un moment semnificativ, motivul poate fi privit ca un factor al expresiei, fără ca aceasta să însemneze o intrusiune de pur conținut într-un ansamblu structural.

Oricine se poate încredința de posibilitățile expresive ale motivelor și de rostul lor arhitectonic, comparând, de pildă, *Le corbeau* et *le renard* al lui La Fontaine cu textul latin al lui Fedru și cel elin al lui Esop. Selecțiunea și rânduirea motivelor sunt evidente elemente de artă, în cuprinsul cărora măiestria expresiei iese comparativ la iveală.

În tipologiile mai noi se accentuează necesitatea de a grupa laolaltă motivele și tipurile înrudite. Astfel procedează o însemnată lucrare recentă care, înregistrând sistematic elementele de basme, legende, snoave, câte împânzesc întregul glob, duce mai departe opera lui Aarne. Argumentul hotărâtor pentru a se da atenție și înregistrării motivelor a fost considerația că motivul este mai vechi decât tipul. Când treci de sfera folclorului indo-european, tipurile sunt mai puțin consistente, iar primitivitatea motivelor iese clar la iveală. Contaminarea felurilor motive în cuprinsul tipurilor fiind un factor rudimentar expresiv, este evident că și tipurile, privite comparativ, pot căpăta o semnificație tehnică.

Dar dacă astfel de lucrări pot fi privite într-unele privințe ca model, ar fi greșită o sistematică a literaturilor culte mărginită la cerințele tipologiilor folclorice. Prin natura materialului, folclorul este nevoit să facă abstracție de condițiile istorice, pe când în literatura cultă, recunoscând primatul esteticului, nu putem nesocoti coordonatele istorice, întrucât și acestea sunt definitiv încorporate în conștiința modernă. O sistematică pe motive ale literaturilor culte trebuie neapărat să țină seamă de realitatea istorică a literaturilor comparate. Învederând principalele forme pe care le-au căpătat tipurile în dezvoltarea literaturilor, ai cel mai potrivit instrument de sistematizare, ca să poți privi creaturile și în istoria, și în esența lor. Numai în chipul acesta, alegând creațiunile

reprezentative ale unui poet, le poți așeza, ca într-o galerie, într-o sistematică destul de largă și adecvată, ca să poată îngădui un răspuns la întrebarea: ce aduce el nou în poezia lumii.

Este evident că numai o analiză stilistică structurală poate valorifica și individualiza creațiunile reprezentative. La rândul lor, acestea numai în cadrul tipurilor înrudite își pot diferenția întreaga semnificație. Firește, o pânză de valoare va vorbi totdeauna și va încânta oriunde ar fi expusă, dar într-o măsură neasemănat mai mare tabloul își va dezvălui toată noutatea și valoarea atunci când va străluci în cadrul celor înrudite.

Astfel ajungem la necesitatea unei literaturi comparate a formelor, pentru care literatura comparată a conținutului, așa cum a fost până acum practică de comparațiști apuseni, a fost numai o treaptă de pregătire.

Dacă punem întrebarea: s-a ridicat oare prin Eminescu poezia noastră până la o însemnătate mondială, răspunsul cel mai potrivit nu poate fi dat decât printr-această metodă diferențială. Așezând în cadrul motivelor înrudite creațiunile cele mai reprezentative, așa cum vom da exemple în lucrarea noastră, ele vor străluci cu o lumină proprie numai dacă, prin structura lor, aduc într-adevăr un plus în conștiința artistică a omenirii. Printr-o astfel de sistematică se poate face integrarea unei valori în structurile înrudite. *O tipologie astfel înțeleasă este ca un cadru de iconostas, menită să așezi în el cele mai alese dintre icoanele înrudite.*

Alcătuind astfel, din toată experiența istorică, idealul acesta de sistematică literară: o coexistență a celor mai reprezentative creațiuni ale tipurilor înrudite, rămâne să vedem mijlocul prin care esența poeziei să fie captată și înfățișată tuturor. *În chipul acesta ajungem la problema formei ca întrebarea de competență a criticii și istoriei*

literare.

Din cele mai sus arătate s-a putut vedea că situația științifică era la noi cu totul neprielnică investigațiilor de formă. Nici în Apus nu era mult mai fericită. Aceasta se va vedea trecând în revistă principalele atitudini de istorie literară, până în pragul lucrărilor de care mă voi ocupa în primul capitol.

Atât de indisolubil este legată expresia de studiul literaturii, încât, cel puțin teoretic, *pozitivismul* a trebuit s-o recunoască, lată, de pildă, ce mărturisea G. Lanson, reprezentantul cel mai de seamă al acestei direcții în Franța, la 1910. Studiemi istoria spiritului uman și a civilizației naționale în expresiile lor literare, și în acestea mai ales, ne asigură autorul: „et c'est toujours au travers d'un style que nous tâchons d'atteindre le mouvement des idées et de la vie”.

Chiar și țelul astfel formulat trădează separarea formei de fond și subordonarea poeziei față de idei. Dar cu ce instrument de cercetare vom putea descifa mișcările ideilor și ale vieții? De fapt, căile rămăneau tot vechile categorii de retorică și stilistică, înviorate uneori cu preocupări de psihologie, i-a fost ușor lui Croce să ironizeze numeroasele teze, mai ales germane, cu privire la câte o categorie de imagini, la cutare sau cutare poet. Și totuși, pozitivismul, introducând și aici serioasa deprindere de a cerceta temeinic faptele, a adus utile adunări de material și remarcabile începuturi în direcția analizei, nu însă și a formei, care nu poate să fie privită atomizant. n direcția aceasta, se cuvine amintită lucrarea lui G. Lanson, *L'art de la prose*, publicată între 1905 și 1907. Privind proza franceză de la Rabelais și până în vremea lui, Lanson se ocupă de acest microcosm care este fraza arătând ceea ce, după el, este caracteristic în elementele ei, fie atunci când predomină preocuparea raționalistă, fie atunci când

elementele muzicale și artistice schimbă aspectele frazei franceze. Remarcabil este că, alături de imagini, încep să fie privite stilistic aspectele morfologice și chiar construcțiile. Astfel, în plin pozitivism, un instinct ducea spre arta cuvântului. Cât rămânea de făcut și în ce spirit se va vedea din capitolul următor.

Direcția sociologică, alimentată de concepția istoriei culturale, a cărei influență se poate observa puternic în operele de sinteză ale domnului N. Iorga, pune pe planul întâi nu creațiunea individuală, ci caracterul general istoric al unei epoci. Un lucru rămâne din direcțiunea sociologică, în care marxismul adesea a î, dat un impuls puternic: creațiunea de artă numai într-atâta trăiește întrucât este recepționată și devine un bun cultural, deci o valoare de circulație socială. Dar afară de unele vederi asupra formelor gustului, problema de artă n-a fost încă cercetată sociologic în toată adâncimea ei. Nu s-a vorbit de valoarea socială a formei, atât ca lămurire a virtualităților de expresie ale unei limbi, cât și ca mijloc de a pune în circulație un instrument tot mai ales. Ceea ce face valoarea socială a artei nu sunt numai tendințele ideologice, trecătoare ca și spiritul vremii, ci afirmarea, adâncirea și înnobilarea acestui aspect al schimbului social care este stilul. Această deficiență a direcției sociologice este cu atât mai surprinzătoare cu cât cea mai apropiată dintre disciplinele ajutătoare, lingvistica, impunea prin epocala lucrare a lui F. de Saussure studiul sociologic și al limbii și al vorbirii.

Strâns înrudită cu această direcție este concepția etnologică a artei, în care aspectele naționale și provinciale sunt puse pe primul plan al cercetării. Aici, ca și în direcția sociologică, ușor poți aluneca în exagerări, măgulind naiv sau intenționat și ridicând la valoare de artă ceea ce este pură înclinare de conținut. În ambele direcții,

cercetătorii, adesea duși de înclinări subiective, n-au disociat factorul asociativ al preferințelor personale de factorul direct al valorii. Această disociere însă nu era cu puțință decât recunoscând primatul expresiei ca valoare. Direcția aceasta etnologică este astăzi puternic actualizată în Germania. Ca o reacțiune împotriva individualismului, se accentuează aici semnificația colectivă, subliniind nu ceea ce separă pe om de om, ci ceea ce unește. Cu toate exagerările de aplicare, un câștig pentru adâncirea formei iese din aceste preocupări. Nicăieri ca în Germania nu se lucrează azi mai mult pentru adâncirea estetică a imaginilor, urmărite și în adâncu-file colective ale subconștientului și în funcțiunea lor estetică. Iar fundamentul cel mai solid stă în intuiția lui Vico despre esența mitică a metaforei, așa cum am arătat cu alt prilej în numărul 11 al acestei colecții. Deși în această prefață urmăresc atitudinile tipice numai până în pragul vremii noastre, totuși trebuie să mărturisesc aici că oricâte rezerve s-ar face (unele pot fi urmărite din bibliografie), lucrările lui H. Pongs, care duc mai departe vederile lui Vico, sunt ceea ce s-a lucrat până acum mai temeinic în studiul imaginilor. Instinctiv se întrevede că stilul este singura temelie obiectivă prin care s-ar putea scoate într-adevăr la iveală și specificul etnic.

Și pentru mine, atât problema socială cât și cea etnică sunt departe de a fi cantități neglijabile, căci nu este vorba de a ne închide într-un estetism formalist. Și pentru mine Eminescu este și o problemă de stil românesc, dar diferențierea lui cere o astfel de lumină aruncată asupra esenței stilistice a celor mai reprezentative opere, încât, încadrându-le în creațiunile reprezentative înrudite ale celorlalte popoare, specificul kii să se dezvăluie limpede.

O altă direcție în studiul istoriei literare este aceea care pune în centrul cercetării trăirea individuală a

creatorului, din care se lămurește procesul genetic. În experiența aceasta poți urmări și ceea ce este profund personal, și adâncul etnic, și cel social. Conceptul de experiență se cere luat în sensul cel mai larg: de la viața instinctelor și a sentimentelor până la trăirea ideilor. Genetic, preocupările de psihologie ale artei se concentrează în jurul conceptului de creativitate prin care se afirmă primatul vieții. Toată problematica aceasta am discutat-o pe larg în prefața la *Fragmente autobiografice* ale domnului O. Goga, unde precizez și pozițiunea noastră. Sintetizând acolo termenii problemei și introducând conceptul de creativitate, ajung la următoarea formulare: *din viața artistică, prin formă, pentru viața în sens de receptivitate*. Dintre acești termeni, acolo m-am ocupat mai ales de primul, a cărui finalitate este creațiunea. Cum vedem, și pe calea aceasta ajungem la aceeași problemă centrală: dintre toate aspectele vieții de artă, centrul din care capătă înțeles și procesul creator și receptivitatea este însăși creațiunea, care se cere adâncită.

Când privesc în urmă la toate fazele de dezvoltare, cu lungile îndoieli și amânări prin care am trecut până să ajung la felul de a vedea din lucrarea de față, îmi dau acum seama că, deși mereu tindem către el, nu se putea realiza mai devreme, pentru că întreaga atmosferă, atât la noi cât și aiurea, era neprielnică unor astfel de preocupări. Când însă îți dai seama că toată explicarea istorică își capătă deplinul înțeles nu din procesul genetic, ci din însăși opera desăvârșită, atunci se pune întrebarea capitală: care este mijlocul adecvat pentru a-i capta esențialitatea, dezvăluind-o tuturor?

Pentru ca să poți lucra în această direcție nestânjenit de contraziceri interne, se cerea ca și disciplinele ajutoare să ajungă la *concepția primatului coexistenței în descifrarea succesiunii*. Marele progres pe care-l l-a

adus filologia ultimelor decenii prin geografia lingvistică, prin afinarea metodei descriptive, prin contribuția cercetărilor fonologice, care toate duceau la concepția structurală, a fost tocmai împăcarea realității statice cu procesul istoric, iată de ce, în dezlegarea antinomiei dintre istorie și estetică, nu puteam face un pas hotărâtor înainte ca noua concepție structurală să-și fi făcut deplin dovezile. De altă parte, atât stilistica modernă cât și metrica sunt străbătute de spiritul acesta nou. Când Ch. Bally, de pildă, extinde problema expresivității și la limba comună, văzând în viața ei afectivă centrul stilisticii, se face un pas însemnat spre concepția limbajului ca fenomen expresiv.

Mileniile de necesară gramaticalizare a limbii scoțând disproportionat la iveală aspectele ei intelectuale, au acoperit realitatea covârșitoare a afectivității și a expresiei. Marea problemă a limbii ca structură și valoare estetică (și a limbii ca instituție împietrită, și a limbii ca vorbire mereu creată), se desenează de pe acum ca preocuparea de căpetenie a zilei de mâine. (n dezlegarea ei, studiul poeziei va avea să-și spună tot mai mult cuvântul. Dacă este adevărat ceea ce am arătat: procesul genetic se lămurește prin finalitatea creațiunii desăvârșite, atunci poeții sunt aceia care dezvăluie esența limbajului. Prin poezie, un neam își pricepe firea limbii. După atâta filologie făcută din jos, e *necesară lingvistica tăcută de sus, din marile creațiuni*. (În numărul al doisprezecelea din această colecție vor apărea contribuții în direcția aceasta). Cunoscut prea bine contraargumentele filologiei pe baza graiului curent, dar când e vorba de poezie se adaugă un element în plus: sinteza proprie a poetului și mai ales felul cum a trăit și a desăvârșit el datele rudimentare ale limbii curente. Iar dacă s-ar obiecta că vederile acestea exagerează funcțiunile afective ale limbajului în dauna celor intelectuale, oricine, fără multă școală filologică,

poate face o probă. Să asculte neștiut, cum am făcut adesea în vacanțele mele, vorbirea țăranilor noștri la muncă, la fântână, la târguri și la ei acasă, și să noteze cât procent este comunicare intelectuală și cât reprezintă expresie afectivă. Față de aceasta, restul este minim. Iar psihologia cât și filosofia vin să confirme primatul afectivității, deci al expresivității.

Rămâne de precizat și atitudinea față de unele școli și preocupări actuale filosofice și estetice. N-am vrut să iau culoarea nici unei teorii filosofice la modă: știu prea bine ceea ce este vremelnice în toate. Astfel” unii îmi vor găsi că dau prea mult atenție descriptivă cercetării obiective a poeziei. Aceștia sunt partizani? subiectivismului psihologic. Alții, dimpotrivă, vor găsi că prea mult amintesc răsunetul factorului obiectiv „că alunec deci în interpretări de estetică psihologică. Aceștia sunt reprezentanții obiectivismului stilistic. Desigur, aceștia ar vrea să vadă rmmmai descrierea relațiilor obiective, strict structural. Dar în poezie o configurație desfăcută de răsunetul ei rămâne desfăcută de receptivitate, deci de însăși rațiunea de a fi. Am căutat să mă conformez naturii obiectului de studiat chiar atunci când el cere procedee în contradicție cu unele înclinări filosofice actuale.

Privind acum, când închei lucrarea aceasta, situația față de filosofia modernă, constat că, fără să mă fi lăsat influențat decât de cerințele specialității mele, mă aflu, prin chiar aceasta, în ritmul preocupărilor filosofice actuale. Să fie o întâmplare că, în curentul vitalist actual, acela care a pus mai hotărât în centrul preocupărilor concepția biocentrică a lumii este în același timp și cel care a năzuit mai mult să întemeieze o caracterologie, așa încât din mișcarea expresiei să descifreze esența vieții? Să fie tot o întâmplare că tocmai direcția psihologică și filosofică, mai preocupată să sondeze inconștientul, dă

astăzi tot mai multe contribuții asupra formei *ca* expresie a adâncurilor și individuale și colective? În sfârșit, să fie o întâmplare că din școala celor care au afirmat mai hotărât necesitatea unei pure descrieri a fenomenelor se înalță cerința către o adâncire a esenței existențiale?

În orice caz, rezultatele la care ajunge azi direcția cunoscută sub numele Gesta/tiheor/e, pe care traducerea franceză *la psychologie de la forme* o redă insuficient, se dovedesc atât de rodnice, încât depășesc domeniul psihologiei și, biruind vechiul spirit analitic atomizant, deschid căi noi aproape în toate domeniile de cercetare, câte se cer adâncite în structura lor.

O obiecțiune s-ar putea aduce felului de a proceda aici: nu este sigur că poetul a fost totdeauna conștient de procedeele relevate prin studiul formei. Cu alte cuvinte, învederând structura, am tăgădui adâncurile inconștientului. Întâmpinarea aceasta nu atinge deloc poziția noastră. Aici n-am urmărit să stabilim în ce măsură creațiunea lui Eminescu este *conștientă* sau *inconștientă*. Aceasta privește psihologia creatkiflii și sondajul psihanalitic. Ceea ce ne interesează este valoarea faptelor în realitatea lor expresivă, configurația și semnificația lor.

Dacă această adâncire stilistică reprezintă un punct fix și dacă arta cuvântului este una cu arta de a *'s/edea* adecvat, din structura arătată putem arunca o privire sigură în jos spre procesul creator, spre Cum *plăsmuia Eminescu*, iar în sus spre acel iconostas de valori înrudite din care se va putea vedea ce aduce el nou în literatura lumii.

Un cuvânt despre proporția dintre valoare și cerințele adâncirii.

După cum cugetătorul antic afirma că dacă ar avea un punct fix în univers ar ține pârghia lumii, tot astfel conștiința literară de azi cere un punct fix de adâncire a

poeziei, așa încât să se poată dezvălui esențialitatea ei nu printr-un vag entuziasm incontrollabil, dar trăită și împărțită în expresia ei. Astfel se explică extensiunea lucrării acesteia și mai ales a ultimului capitol. Problema fiind aici îndoită: deschiderea unei căi noi și adâncirea celui mai reprezentativ poet al nostru, dezvoltarea trebuia să fie proporțională cu însemnătatea întrebărilor. Numai în rari cazuri controversate sau pentru valorile excepționale se cer multilaterale adânciri de felul acesta. O vietate obișnuită își dezvăluie dintr-o singură structură esența. Iar muștele nu se doboară cu tunul perfecționat.

Puținii nobili care mă vor urmări să măsoare extensiunea lucrării cu arătatele cerințe. Și pentru că suntem în pragul semicentenarului adormirii poetului, îi rog să-mi arate lucrări asupra expresiei poezilor străini care, depășind pe aceasta închinată lui Eminescu, să ne fie un îndemn de a deveni tot mai vrednici de el.

În orice caz, după lucrarea de față, critica noastră cu greu va mai putea rămâne ceea ce a fost.

Pentru cei ce ar vrea să controleze și să ducă mai departe munca noastră, dau la sfârșit și *bibliografia* străină, însoțită de indicații critice. Cât privește bibliografia noastră, am căutat să fie cât mai completă, îndeosebi partea despre versificație. Astfel, în lipsa unei lucrări în acest domeniu, inventariind ceea ce s-a făcut până acum la noi și comparând ceea ce arătăm aici cu ceea ce au realizat străinii, putem pune o temelie acestei necesare discipline.

La început, gândul meu era să adun într-o bibliografie critică tot ce au scris nu numai criticii, dar și poezii noștri cu privire la expresie, atât în eseuri cât și întâmplător în corespondențe. Dar lucrul ne-ar fi dus prea departe: ar fi depășit cu mult proporțiile unui volum separat. Totuși, dintr-unele note ale bibliografiei se

învederează ce necesar ar fi să biruiască și gândul de a da la iveală în primul rând încercările cu privire la versificație îngropate în periodice. Bibliografia mecanizată dând prea puțin, am căutat să introducem o altă concepție de bibliografie, *bibliografia trăită*. Astfel, unele lămuriri au căpătat extensiune și conțin în germen substanța unor studii deosebite: *ideologia noastră literară sub acest aspect esențial al expresiei*.

Relev numai o singură față: cele indicate cu privire la poziția lui Hașdeu față de problema limbii poetice. O poziție care, depășind cu mult vremea lui și întemeindu-se pe Vico, devine actuală. (Ea deschide perspective și asupra ideologiei lui Hașdeu ca istoric). Când adâncești cele arătate de el în capitolul Limba poet/că din *Istoria limbii române* (1881) și le compari cu nepregătirea și ușurința celor care vor să teoretizeze azi la noi cu privire la aceeași problemă, îți dai încă o dată seama de valoarea lui Hașdeu. Actualitatea lui stă tocmai în preocupările cu privire la *caracterul estetic al limbajului*. Ele depășesc atmosfera Hamann-Herder care, lucru vrednic de reținut, se întrevește la noi încă de la 1830, din îndemnurile trimise de Iancu Văcărescu prin Heliade lui Cârtova:

Fă-i deslușire vie: Cum orice neam începe, Intiiu prin poezie, Ființa de-ți pricepe.

Și este semnificativ că relevatul capitol al lui Hașdeu vine, ca un fel de reacțiune instinctivă, după acela în care afirmase directiva neogramaticilor Les-kien și Brugmann: primatul dialectelor. Și tot atât de semnificativ este că, de data aceasta, directivele sunt altele: mărturisește că-l atrage ceea ce W. von Humboldt denumise: „arta prin limbă”. Căutând să definească limba poetică în opoziție cu cea prozaică, Hașdeu formulează părerea că limba poetică are un caracter anacronic, pentru că poetul „reproduce oarecum copilăria limbii umane în genere”. Fiind simțire,

limba primitivă stă pe linia „percepțiunii”, pe când cea cultă corespunde complexului „apercepțiunii”. De fapt, această terminologie psihologică nu este decât încercarea de a da fundament modern unei concepții mai vechi: aceea a lui Vico, după care „prima limbă a omenirii a fost limba poetică”. Într-adevăr, după acesta, expresia poetică izvorăște din simțuri și pasiuni, în opoziție cu cea filosofică întemeiată pe raționament.

O pagină din Vico pune în lumină „paralelismul cel fecund dintre poet, copil și limbă în formație”. Hașdeu nu se mărginește la acea revelare a caracterului estetic al limbajului. El întrevade și necesitatea de a recurge în lingvistică la marii poeți, și mărturisește că nicăieri n-a găsit discutată această părere. Lipsindu-i însă conceptul viu al finalității și fiind reținut de amintitele păreri asupra dialectelor, nu scoate dintr-această întrezărire aruncată în treacăt ceea ce putea fi fecund, căci încheie: „e periculos, în orice caz, a urmări lumină în *licentia poetica...*”

Pentru noi însă, limba poezilor nu este întoarcere la primitivitate și nici „licență”, ci împlinirea destinului către care tindea graiul printr-acele virtualități care sunt estemele lui. Dintr-această împlinire se dezvăluie tot sensul drumului străbătut.

Deși lucrarea aceasta este departe de preocupările didactice, totuși *orice schimbare necesară a punctului de vedere științific trebuie să aibă urmări și în învățământ*. De aceea, la sfârșitul bibliografiei am adăugat un sumar capitol cu privire la dialectică în această direcție, de care o *reformă a învățământului limbii și literaturii naționale* va trebui neapărat să țină seamă, de jos până sus.

Încheind lucrarea, eu însumi îmi dau seamă mai bine ca oricine de unele scăderi de ordin tehnic. Însă paginile acestea ar fi rămas fragment sau ar fi ars dacă m-aș mai fi întors să privesc înapoi.

Oricine va observa în această lucrare lipsa obișnuitului capitol al concluziilor, pe care mulți cititori sunt obișnuiți să-l răsfoiască înainte de orice, atât de mult înlocuiește totul. Cu bună știință și semnificativ, l-am înlăturat pentru că n-am vrut să preschimb acest fel de a vedea, și cu atât mai puțin sufletul poetului, în moneda mărunță a unor formule, pe care apoi oricine să le desfacă oriunde, ca pe o marfă. Sunt probleme în care, dacă nu trăiește concluzia împlântată de nedespărțit în fiecare pagină, cartea nu merită să fie citită, necum recită. Când față de astfel de preocupări aud cerința „concluzie”, îmi vine în minte figura comună a centurionului care, în tripticul zugrăvit de Massaccio la Florența, cere Mântuitorului obolul. Iar dacă se va simți totuși nevoia monedei de schimb a concluziilor și cartea aceasta va dăinui, va fi timp să se spintece scrisul ei și obolul concluziei să fie înmănat – oricui.

Se cuvine să arăt un cuvânt de mulțumire tuturor acelor care m-au ajutat în această lucrare.

În frunte țin să mulțumesc domnului rector C. Stoicescu: fără ajutorul înțelegător al Domniei-sale, cartea aceasta ar fi întârziat să apară.

Mulțumesc domnului Barbu Theodorescu pentru că mi-a dat prețioase întregiri bibliografice din periodicele noastre. Mulțumesc de asemenea domnilor M. Pop și G. Nicolescu pentru concursul pe care mi l-au dat în calitate de asistenți.

Mai presus de toți, îmi fac o plăcută datorie să mulțumesc aici călduros și recunoscător domnului Ernst Gamillscheg, profesorul de filologie romanică de la Berlin – pentru sugestiile date mai ales în ce privește verbele mediale în limbile moderne, procurându-mi și lucrările ieșite din seminarul său în această chestiune. Să-mi fie deci îngăduit să-i spun aici domnului E. Gamillscheg în

limba mea maternă: în ultimul capitol al lucrării de față sunt pagini la care „a luat suflătește parte ca și autorul lor”.

Cine m-a ajutat însă mai mult ca toți este soția mea: a copiat întreaga lucrare, unele capitole Le-a răscopiat; și a făcut toate corecturile.

Rămâne să spun două cuvinte și despre organizarea și scopul *Institutului de istorie literară și folclor*.

Cea mai bună îndreptățire a unei concepții programatice este realizarea ei. Faptul că la data publicării acestui studiu stau înaintea cititorului douăsprezece lucrări din colecția noastră (trei au fost premiate de Academia Română), oferă destule exemple de felul cum înțelegem să lucrăm.

Independent de catedră, dar în cadrul strict al specialității, urmăresc alcătuirea unui centru de preocupări pentru studiul științific al literaturii noastre culte și poporane. O vatră a foștilor membri ai seminarului. De aceea, în această colecție n-au apărut și nu vor apărea decât lucrări alcătuite de foștii membri care, păstrând contact cu cercul nostru, vor să ducă mai departe munca noastră.

Pentru că nu avem însă suficiente cercetări spre a putea păși la o construcție sintetică a istoriei literaturii noastre moderne, la început forma de monografie se impune. Numai după ce vom fi dat suficiente contribuții de cum înțelegem să lămurim domeniul literaturii culte, vom trece și la publicarea rezultatelor la care am ajuns în domeniul literaturii populare.

Privind trecutul, nu ne putem dezinteresa de formele actuale ale vieții literare. De aceea am socotit necesar să organizăm și inventarierea faptelor mai relevante din viața literară de azi, întrucât se manifestă prin cei mai reprezentativi scriitori în viață. Spiritul din care porcede

această organizare i-am arătat pe larg în prefața la *Fragmente autobiografice* de dl. O. Goga. De pe acum avea un bogat material autentic referitor la cei mai mulți dintre scriitorii de seamă ai zilei de azi. El va fi treptat dat la iveală și avem cuvinte să credem că va fi nu numai un prețios material documentar, dar și un mijloc de a descifra din actualitate o parte din problematica istoriei literare. Materialul adunat privește mai ales procesul genetic; țelul nostru însă este de a găsi o cale pentru a colabora cu scriitorii și pentru a cerceta experimental și problema expresivității.

Paralel cu acestea, mi s-a impus nevoia de a da atenție și disciplinelor ajutătoare, organizând bibliografia domeniului nostru nu numai prin anexele bibliografice la monografii, dar și prin lucrări speciale pentru secțiunea bibliografică a acestui institut. Lucrarea domnului B. Theodorescu îl pune de pe acum în fruntea bibliografiilor noastre.

În sfârșit, felul cum sunt editați poeții noștri clasici lăsând mult de dorit, am dat atenția cuvenită și problemei acesteia. Astăzi, singura ediție temeinică din opera unui poet român este aceea amintită a domnului D. Mazilu.⁷ Se poate întrevădea din ea idealul către care ne îndreptăm.

Paralel cu toate aceste preocupări, nu știu dacă voi izbuti să asigur existența unei reviste de critică și istorie literară. Astăzi devine din ce în ce mai greu să spui un cuvânt liber în critica noastră. Și tinerii, fie cercetători, fie profesori, fie iubitori de literatură, simt nevoia unei altfel de publicații, necesară în dezorientarea de azi. Din nefericire, unii se lasă prea mult stăpâniți de vanitatea jocului de-a generația pentru a se subordona necondiționat imperativelor unor cerințe, primite bucuroși, pentru că stau mai presus de generații. De aceea, puterile se împrăștie și trăim ultimele forme ale unui individualism anarhic și

perimat, fără să ne dăm seama că azi, în chiar clipa când ai afirmat caleidoscopia generației, clipa a trecut și ai trăit caducitatea ei: tânărul de 18 ani trimite la hala de vechituri pe cel de 23. D-a *capo, al fine...*

În situația aceasta, nu ne dăm seama că, fără să tăgăduiești dreptul firesc al generațiilor, ne apropiem de o formă de viață, de o nouă structură, menită să actualizeze vechile cuvinte: obște, *obștesc*, care azi ne par stranii. Ele implică subordonare, ascultare, ierarhie, într-un cuvânt organizare, fără ca prin aceasta libertatea științifică să fie întru nimic știrbită, dimpotrivă. Cât timp va mai dăinui starea aceasta de individualism strâmt, va fi greu să ai ceea ce azi se numește „potențialul” pentru o adevărată revistă de specialitate. Iată de ce, în lipsa unui periodic, pentru a lua atitudine și în chestiunile de actualitate, voi recurge la forma de broșuri, în cadrul acestei colecții, deși aș fi ținut mult ca ea să rămână departe de zgomotoasele discuții ale zilei.

Cât privește ținuta, interpretii literaturii noastre au nevoie nu numai de o altă pregătire decât aceea a foiletonismului curent, dar și de o nouă *etică*. O reacțiune este necesară într-o vreme când, vorbind despre Eminescu, unii tineri găsesc chip să se asigure la eventualitățile caleidoscopiei politice, chiar și la trei deodată... Dacă din lucrările acestei colecții se va putea măsura pregătirea și orizontul, etica literară a generației pe care o doresc se va putea observa dintr-un nou stil de viață științifică, hotărât opus exhibiționismului. Cu satisfacție constat că, de pe acum, niciunul dintre autorii lucrărilor publicate aici n-a luat calea trâmbițatelor curente și a polemismului la modă.

În schimb, toate depășesc nivelul nostru de azi și ar putea fi cu folos traduse într-o limbă de largă circulație. O lucrare se impune de la sine. Și este nevoie să creăm – și să selecționăm – acel tip de cercetător care-și consumă

dezinteresat puterile în fața obiectului: fără să se vrea știut și prețuit, își scoate suprema satisfacție din însuși sentimentul că servește ceva mai presus de slujitor.

Din cele arătate și publicate aici se vede care este idealul de cercetător al literaturii noastre, către care tindem și pe care vrem să-l selecționăm: larg fundament lingvistic, filologic, folcloric și istoric; comparație nu numai cu literaturile apusene, dar și cu cele ale limbilor înconjurătoare, limbile slave și neogreacă; chemare și adâncire estetică. De aici, etica selecțiunii. Oricine va contribui să ducem mai departe munca începută aici va trebui să se subordoneze acestor imperative ale specialității.

O selecție în afară de aceste cerințe, cărora trebuie să te subordonezi din anii de formație și să le rămâi credincios o *viață*, ar fi tot una cu a deschide porțile pentru industrie și combinații care n-au ce căuta în sanctuar.

Dacă ni s-ar cere o singură formulă a țelului urmărit aici, el poate fi arătat astfel: fostul profesor de istoria literaturii române, I. Bianu, și-a închinat viața pentru a aduna în biblioteca Academiei Române tot scrisul românesc; chemat să întemeiez latura modernă a specialității, pentru mine problema este să arăt o cale, să dau câteva exemple și să formez acel mănunchi de specialiști care să vadă adânc și să valorifice științific partea cea mai aleasă din literatura noastră.

24 februarie 1938

I

PROBLEMA EXPRESIEI

Cine urmărește bibliografia eminesciană, atât de bogată în studii și încercări de tot felul, constată o lacună pe cât de surprinzătoare pe atât de caracteristică: nu poți înregistra nici cea mai mică încercare asupra poeziei lui Eminescu, privită ca artă a cuvântului. Dacă acest caz ar fi

izolat, s-ar putea explica prin greutatea lucrului. Dar când constăți că niciun alt poet al nostru nu s-a învrednicit de o cât de mărunță lucrare de felul acesta, înțelegeți de ce se pune încă la noi într-un chip atât de rudimentar cea mai însemnată dintre problemele literare: *problema formei*.

Teoretic, mai toți tinerii îndeosebi proclamă primatul esteticului; cu greu ar mai putea contesta cineva astăzi adevărul că poezia este arta cuvântului. În practică, însă, cine străbate numeroasele încercări cu privire la poezia noastră constată că am rămas tot la analiza conținutului, cu atât mai controversat cu cât este desfăcut de însăși expresia lui. Ceva mai mult: ultimele lucrări, chiar și ale tinerilor, caută parcă anume o depreciere a conceptului de formă, redu-când-o când la aspectul extern al tehnicii, când la procedee ornamentale, ușor de caricaturizat.

Starea aceasta își are, dacă nu scuza, explicările ei firești.

Vechea deprindere de a separa conținutul de formă dăinuiește încă. Deși teoretic toată lumea afirmă indisolubila lor legătură, nu ne dăm seama că ceea ce numim „formă” nu este, cum se crede, haina concepției poetice, ci însuși corpul viu al poeziei. Conținutul în sine este o abstracție. Singura realitate este exprimarea. Un singur accent, o tranziție de la modul major la cel minor, o simetrie în împletirea motivelor, o armonizare sau o ciocnire de valori fonetice, o frază explozivă în final sau desfășurată în contrapunct, precum și toate celelalte aspecte stilistice, îndeosebi imaginile, dau o valoare unică unei „idei” poetice care, dacă ar fi privită în generalitatea ei, desfăcută de viața formei, ar rămâne o palidă abstracție. Este deci evident că numai privind foarte de aproape expresia verbală, trăind-o și lămurind-o, poți avea încredințarea că într-adevăr ai pătruns esența poeziei.

Poezia fiind arta cuvântului, instrumentele de

precizare ale formei ni le pot pune la îndemână îndeosebi disciplinele filologice. Privind raportul dintre aceste discipline, așa cum sunt înțelese azi, și pregătirea criticilor și istoricilor noștri literari, relevăm cauza de căpetenie a felului rudimentar cum practicăm studiul formei literare.

În domeniul științelor sufletului aplicat la viața poporului nostru există o scădere, care, dacă poate fi explicată, nu se cuvine să fie și consfințită: unilateralitatea pregătirii. De când încercarea de sinteză a lui Hașdeu a dat greș, iar zborul lui de vultur s-a sfârșit într-un rânjet aproape general, specialiștii noștri rămân prudent zăvorâți, fiecare în compartimentul său. Istoricul literar, esteticianul, folcloristul, nu simt nevoia unui stagiu mai îndelungat în disciplinele filologice. Vom vedea că pentru unii aceasta este echivalent cu o coborâre într-un subsol. Altoră, știința cuvântului le inspiră o sacră oroare. În sfârșit, mulți nu-i văd rostul pentru că tăgăduiesc însăși posibilitatea de a prinde ceva din armonia poeziei. Iar când nevoia de lămuriri reciproce apare, socoteala este simplă; te poți adresa specialistului care, totdeauna competent și binevoitor, îți va pune la îndemână din belșug tot ce dorești să știi... Greutatea însă apare atunci când îți dai seama că întrebarea ca și răspunsul trebuie trăite numai din punctul de vedere unic al problemei care te preocupă. În literatură fiecare creațiune își are problematica ei și calea proprie de a fi adâncită. Iată de ce criticul care nu și-a însușit cum se cuvine instrumentele de lucru ale filologiei, pentru a ști nu numai să întrebe, dar să și aleagă interpretarea justă și, la nevoie, să descopere singur ceea ce-i este necesar, își face o greșită socoteală când contează pe ajutorul specialistului în filologie, pentru a adânci arta cuvântului. Ca să vadă iluzia, esteticianul, criticul sau istoricul literar, care contează pe concursul filologilor, ar trebui să-și pună această simplă întrebare: dar dacă filologul, cum de obicei

se întâmplă, nu are receptivitatea necesară pentru a trăi esența creațiunilor literare, ce valoare mai poate avea contribuția lui, când e vorba de un poet ca Eminescu, a cărui limbă izvorăște din trăiri profunde?

De altă parte, înseși preocupările actuale în filologia noastră sunt puțin prielnice pentru cercetarea poeziei ca artă a cuvântului. Cu o abnegație și o stăruință care vor alcătui cândva o frumoasă pagină a culturii noastre, filologii de azi au trebuit să destelenească terenul. În chip firesc, ei au fost absorbiți de categoriile legilor fonetice, de problemele de etimologie și de exploatarea dialectelor. Este o fază prin care trebuia să trecem. Datorită filologiei noastre de azi, vedem mai clar în multe aspecte din istoria limbii materne. Dar, absorbiți de aceste probleme, chiar și cei mai tineri au avut prea puțin răgaz de a se ocupa de aspectele estetice ale limbajului. Chiar când abordează unele probleme de felul acesta, pentru ei esențialul rămâne tot raportarea la categorii abstracte și nu subordonarea acestora spiritului creator.

Nici studiul descriptiv al limbajului n-a fost preocupat de întrebările resurselor proprii de expresivitate, ale limbii noastre. Contribuțiile străinilor, cum este recenta lucrare a domnului Alf Lombard, *La prononciation du roumain* (Uppsala, 1935), nu pot urmări și prinde tocmai ceea ce pentru noi e mai interesant în studiile de formă: aspectele afective ale vieții limbajului, iată o parte din împrejurările datorite cărora nu din filologie puteau veni sugestii necesare studiilor de formă. În situația aceasta, nu are de ce să ne surprindă lipsa oricărei încercări cu privire la arta cuvântului în literatura noastră.

O greutate mare vine din împrejurarea că nu suntem încă fixați asupra dominantelor structurii limbii noastre în fonetism, morfologie și sintaxă, așa încât să putem releva ce resurse speciale pune limba noastră ca instrument de

artă la îndemâna poetilor și în ce măsură Eminescu adâncește resursele expresive ale limbii noastre. De altă parte, disciplinele mai recente, ca fonetica experimentală, s-au ocupat și ele de unele aspecte elementare ale limbii comune, nu însă și de acelea ale formelor de artă, ale versului, de pildă.

În situația creată, nu este de mirare să vezi critica întorcându-se la unul din procedeele generației de la 1870: răbojul abaterilor de la regulă. Deosebirea este că atunci detractorii osândeau pe poet pentru că nu păzește uzul, pe când astăzi îl laudă pentru că „siluiește” limba.

Când observi astfel cât de străini am rămas de tot ceea ce se lucrează astăzi în stilistică, în versificație, în studiul imaginilor și al limbii, pentru a ne pune la îndemâna alte mijloace de adâncire a formei decât vetustatea „tropical” din manuale, nu este de mirare că rămânem în critică la vechile mijloace și că nici nu s-a pus măcar problema esențială: cât de mult s-a putut identifica poetul cu spiritul limbii, dezvăluindu-i o parte din virtualitățile ei estetice. Se poate întâmpla ca în această înfrățire dintre el și limbă să stea o bună parte din taina întipăririi lui.

Nici preocupări mai recente, ca aceea a lui Ch. Bally, a fenomenologilor germani și a „formaliștilor” ruși, ieșiți din estetica simbolistă, și nici problemele noi în studiul imaginilor n-au pătruns la noi; iar dacă de câteva ori s-a vorbit de cercul lingvistic de la Praga, tocmai preocupările estetice n-au fost luate în seamă. Pe teren filologic, o singură excepție s-a făcut în direcția preocupărilor noi, aceea a domnului Iorgu Iordan, care le dă locul cuvenit într-a sa *Introducere în studiul limbilor romanice* (1932). Lucrarea se recomandă și printr-o bibliografie bogată și critică, folositoare pentru cine vrea să urmărească discuțiile următoare.

Recunoscând necesitatea unor căi noi în cercetarea poeziei ca artă a cuvântului, rămâne să ne înțelegem cu privire la directivele cerute de însăși natura obiectului de studiat. De aceea, voi caracteriza mai întâi spiritul câtorva lucrări străine, care își au corespondente și în unele lucrări românești în care apar întrebări fie de stil, fie de versificație, fie de armonie eminesciană. Deși acestea privesc numai aspectele parțiale și nu pun problema artei cuvântului, totuși din felul cum au fost conduse și din rezultate se va învedera necesitatea de a urma o altă cale, mai conformă cu natura poeziei.

Dintre lucrările cu privire la arta cuvântului, aleg câteva tipice, care vor să aducă un plus în problematica formei nedespărțită de cuvânt.

De la vechea retorică până la noile arte poetice ale limbajului cifrat este un consens de a vedea în poet în primul rând un creator de imagini străbătute de sufletesc. Extremiștii rebusurilor de azi se leapădă bucuros de tot ceea ce prețuiau poeții de ieri. Numai prețuirea imaginilor, firește a unor imagini anar-hizate, mai dăinuiește.

Observăm zilnic o întrecere între poeți și critici: unii fac să sclipească apele unei cascade de imagini surprinzătoare; ceilalți laudă noutatea, abundența, cruditățile acestui sport, dincolo de care n-ai mai dori decât un singur lucru: curcubeul poeziei.

Psihologia de azi a abordat și domeniul imaginilor. La noi, cea dintâi încercare de a caracteriza psihologic unele imagini ale lui Eminescu este aceea a lui E. Gruber, *Stil și gândire* (1888). Este vorba de a da exemple de imagini vizuale, auditive și „indiferente” (mai exact, mixte) pentru a determina tipul căruia ar aparține Eminescu.

Cea dintâi lucrare originală în direcția adâncirii procesului sufletesc din care cresc mijloacele stilistice este aceea a domnului P.P. Negulescu, *Psihologia stilului* (1896).

Rrintre exemplificări, sunt și câteva din Emjnescu, fin învedereate: inversiuni în așezarea cuvintelor, transpoziție dintr-un domeniu psihologic într-altul, în sfârșit, amănuntul sugestiv. Ceea ce caracterizează această lucrare este preocuparea de a se explica unitar mecanismul procedeeleor stilistice și mai ales desfacerea de dogmatism, un punct de vedere superior celor afirmate până atunci la noi.

Observații parțiale găsim și într-unele din numeroasele articole de critică literară asupra poetului, însă lipsește o lucrare dedicată anume expresiei stilistice.

Pentru adâncirea psihologiei imaginilor s-a lucrat mult în străinătate. Dar pentru că teoria problemei ne-ar duce prea departe, pentru a caracteriza stadiul actual al cercetărilor aleg dintre marii creatori pe Flaubert, acest fanatic al formei. Numele lui se impune de la sine ori de câte ori este vorba de stil. Când dl. cezar Petrescu, de pildă, într-un articol, *Decadența stilului* (*Gândirea*, 1921), deplora decadența stilului nostru de azi, ceea ce opunea scriitorilor grăbiți era tocmai exemplul lui Flaubert. Asupra lui s-au făcut cele mai numeroase cercetări. Bogăția limbii, vizualitatea, tehnica povestirii, aspectele nominale și verbale ale stilului, structura frazei, variantele, aspectele realiste și cele romantice, darul de a zugrăvi obiectiv, acustica, într-un cuvânt aproape toate elementele formei au fost cercetate cum nu s-a făcut asupra unui alt scriitor modern. Bibliografia studiilor ar umple pagini. Nimeni n-ar putea tăgădui însemnătatea acestor lucrări. Față de dogmatismul și impresionismul anterior, ele reprezintă fără îndoială un plus, după cum un plus sunt și față de veșnicele raportări la forme trecătoare ale gustului.

Dar la atât să se mărginească problema formei?

Aleg o lucrare recentă dintre cele trei pe care A. Thibaudet, în ultima ediție a monografiei lui asupra lui

Flaubert, le prețuiește mai mult în cheștiunea stilului. Este o lucrare de nu mai puțin de 700 pagini compacte a lui D.L. Demorest, *L'expression figurée et symbolique dans l'oeuvre de Gustave Flaubert* (1931).

Însemnătatea problemei se vede numaidecât, când te gândești că și pentru Flaubert a separa concepția de forma ei era totuna ou a pângări poezia. De altă parte, cercetarea aceasta despre imaginile lui fiind condusă de acord cu specialiștii Sorbonei, este reprezentativă pentru mijlocia vederilor lor actuale. Ca directivă nouă, relev interpretarea și rubricarea psihologică a imaginilor. Alături de aceasta, se strecoară și preocuparea lingvistică, inspirată de filologul francez F. Brunot, oare, clasificând faptele de cugetare în raport cu limbajul, a căutat echivalentul lor de expresie. Vechea deprindere a neogramaticilor de a privi totul prin prisma categoriilor este aici înviorată prin întrebări de psihologie a limbajului.

Dar cât de adânc te pot duce aceste categorii în structura plăsmuirilor unice ale unui artist ca Flaubert? Raportate la mecanismul cugetării, nu însă la finalitatea fiecărei creațiuni, cele 10.000 de imagini ale lui Flaubert, lipsite de factorul esențial al valorii, se pulverizează. Este rezultatul la care ajunge în chip obișnuit vechea deprindere a atomismului mecanizant, străin de structura creațiunii. Astfel, când vorbește de *Madame Bovary*, de pildă, imaginile sunt chemate să ne dea informații despre cunoștințele și lecturile scriitorului, despre fazele operei, despre mediul geografic, personalitate, temperament, senzații de mișcare, vizuale, auditive, despre unele aspecte din psimedia (n.ed.)

hologia eroilor, nu însă și despre structura ansamblului, și cu al ht mai puțin despre valoarea k» r unică în ocest element primordial al formei: spațiul și timpul estetic al plăsmuirii date, doi factori pe cât de

esențiali pe atât de nesocotiți în cercetările formei.

Fărămițarea aceasta sporește atunci când, după ce a isprăvit cu rubrică imaginilor, cercetătorul trece la unele mijloace simbolice: un incident, o prevestire, un amănunt despre starea atmosferei, un simplu gest sugestiv, toate acestea sunt noi prilejuri de a relua unele pasaje din roman.

Cât de redusă este preocuparea de structură artistică se poate vedea din afirmări ca următoarea: Flaubert recurge rar la imagini întrebuințate într-alte opere. Firește, intenția este de a sublinia o laudă. Dar cercetătorul adaugă: „Chose qui eul ete bein facile cependant, car beaucoup d'entre elles auraient ete parfaitement a ieur place dans ce roman”. Astfel, voind să laude, relevă de fapt o grea scădere, dacă s-ar adevăra că lipsesc imagini care în roman ar fi fost perfect la locul lor. O astfel de judecată presupune conceptul de finalitate, indispensabil când este vorba de artă. Și tocmai conceptul acesta lipsește aici.

Spiritul mecanizant se vădește și din tabelele statistice care vin să completeze lucrarea. Unul arată frecvența imaginilor pe pagină și distribuția lor între lumea interioară și cea exterioară. Aflăm, de pildă, că *Salammbô*, în cele 412 pagini, are 596 de imagini; că procentul de pagină este 1.45, iar la sută de imagini, 19 provin din lumea interioară și 81 din cea exterioară. Când compari procentul acesta cu acela din *Madame Bovary*, află că, deși acest roman are 60 de pagini în plus, numărul imaginilor este numai de 583, dintre care 59 la sută privesc lumea internă, pe când cele în legătură cu lumea externă sunt numai 41 la sută. Firește, astfel de tabele pot fi utile, însă numai ca mijloc de control al impresiilor, căci nu din cifre voi deduce caracterul de analiză al amintitului roman de moravuri, spre deosebire de caracterul

parnasian al romanului cartaginez. Îndoielnice sunt și statisticile cu privire la frecvența imaginilor „poetice” sau la repartiția după forța și interesul lor: imagini puternice, banale, șterse etc.

În direcția aceasta a metodei statistice s-a mers și mai departe. Astfel, o lucrare de șase sute de pagini cercetează un singur mijloc stilistic al unui poet: *L'épithète dans les oeuvres lyriques de V. Hugo*. Încadrat între ce a fost în literaturile universale până la *Les Orientales* și ceea ce a urmat până la Flaubert și Baudelaire, rolul istoric al lui iese în relief; V. Hugo apare ca poetul care a creat epitetul modern.

Dar oricât de prețioase ar fi astfel de contribuții, ele pot fi numai un indicator și un mijloc de control în problema valorii.

Ceea ce hotărăște caracterul unei imagini și puterea ei sugestivă este felul cum răsună în timpul și spațiul creațiunii date. Deși între *Scrisoarea III*, de pildă, și *Scrisoarea pierdută* sunt temeinic unele elemente asemănătoare, adâncă nemulțumire față de stările politice ale vremii, cea mai strălucită imagine de indignare din satira poetului ar răsună comic în spațiul *Scrisorii pierdute*, după cum una dintr-acele structuri, sintactice, atât de sugestive la Coragăiaie, împletite în timpul propriu al *Scrisorii III*, ar dăruia poezia. Tot astfel dacă versurile din *Mortua est*:

Au nu ai fost jună, n-ai fost tu frumoasă? Te-ai dus spre a stinge o stea radioasă?

În loc să fie privite ca un moment meditativ de tranziție, sunt interpretate ca și cum obiectul o *stea radioasă* ar fi totuna cu vocativul metaforă *angel radios* al lui Rică Venturiano. Dacă acesta ar fi rostul versurilor, ele ar cere gesturi patetice, așa cum le interpretează fragmentar un critic recent...

Firește, infinit mai puțin decât rubricările operei lui Flaubert, care au meritul de a fi complete și sistematice, spun înșirările curente care cred că ne pot introduce în tehnica poetului prin liste de abateri de ia uz, cum făcea G.B. Duică, iar azi critici de modă. Aflăm astfel că Eminescu are multe neologisme sau că siluiește limba, inventă cuvinte, schimbă până și vocalele ca în nu, *râde*, *surăs* etc... Când, pentru a învedera că „cea mai obișnuită siluire a adjectivului este stricarea acordului gramatical!”, se înșiră exemple ca *gândiri arhitectonici*, observăm că astfel de liste au fost de mult alcătuite de detractori. Dar ele nu pot spune nimic dacă nu le privești metric, în legătură cu valoarea lui - i asilabic și cu mijloacele prin care poetul, ca și contemporanii lui, credeau că pot să ia valoarea silabică a lui - e, înlocuindu-l prin - î.

Liste ca cele amintite sunt, în ordinea elementelor limbii, ceea ce în chestiunile de versificare este înșirarea pe categorii, așa cum o dăduse A. Bogdan în *D/e Metr/Ic Eminescus*, cu deosebire că acolo exemplele nu aveau o ordine întâmplătoare și cereau o altă acuitate de observație.

Mărginindu-ne la problema imaginilor, se învederează astfel că statisticele și rubricările, oricât de amănunțite, spun prea puțin despre arta cuvântului, care este altceva decât tropii și figurile sau suportul imagismului.

Mai adânc au căutat să intre în taina expresiei alți cercetători, căutând să scoată la iveală nu frecvența imaginilor, dar însăși frecvența cuvintelor caracteristice, și ceva mai mult, rațiunea pentru care un scriitor inovează limba, potrivit viziunii proprii.

Am înaintea mea mai multe lucrări ale unui filolog celebru, L. Spitzer, 8 prețuit ca mare stilist. L-am cunoscut în anii de studiu la Viena, și de atunci chiar în discuții de

seminar, dacă admiram bogăția informației și ingeniozitatea, în același timp mă izbea și înclinarea de a subordona unele fapte mai mult categoriilor abstracte decât totalității estetice, care singură le dă valoarea, lată, de pildă, o contribuție care vrea să sondeze adâncurile subconștiente ale unui poet caracterizat prin neobișnuita frecvență a unor inovații în expresie. După propria mărturisire, lucrarea are ca scop să fie o psihanaliză a limbajului. Scriitorul ales este deosebit de potrivit pentru a caracteriza nu numai drepturile dar și necesitatea creațiunii individuale în limbaj. Este vorba anume de Christian Morgenstern, îndeosebi de înzestrat pentru plăsmuiri de caracter grotesc. O experiență fundamentală a acestui scriitor este aceea a arbitrarului și convenționalului în denumirea lucrurilor. De ce să zici unui obiect într-un fel și nu într-altul? într-o poezie, *D/e Westkiisten*, o întreagă revoluție se pune la cale împotriva încumetării omului de a denumi lucrurile nu potrivit esenței lor, ci bunului său plac. Într-o bună zi, coastele de vest se adună și declară că ele nu sunt nici coaste de est, nici coaste de vest; ele cer libertatea deplină ca să scuture pentru totdeauna jugul arbitrarilor denumiri umane.

Firește, un astfel de scriitor, având și un excepțional dar al grotescului, era potrivit pentru a învedera cum inovațiile limbajului fac una cu însăși concepția lui.

Dar putem aplica aceeași metodă de sondaj psihanalitic și la alt scriitor cu o structură diferită?

Presupun că am înșirat toate inovațiile de exprimare și, în plus, frecvența cuvintelor lui Eminescu. Dacă din lexicul unei anumite creațiuni m-aș mărgini să aleg numai cuvintele cele mai frecvente și acele expresii prin care Eminescu se deosebește de limbajul curent, ce-ar putea ele să-mi spuie mai mult decât să documenteze ceva din atmosfera generală a poemei?

Principial, problema expresivității nu poate deci să fie dezlegată numai prin relevarea chiar și a cuvintelor celor mai caracteristice; și în cercetarea lexicului, totalitatea vorbește mai mult decât anumite trăsături, fie ele cât de frecvente.

Dar nevoia de cercetare a limbajului poezilor este o cerință atât de imperioasă a conștiinței literare, încât cercetătorii, lărgind orizontul, încearcă mereu alte căi. Din trei direcții vin argumente și fapte. Estetica lui B. Croce, identificând intuiția cu expresia, trebuia să dea un impuls retrăirii expresiei. Esteticianul italian însă este prea mult filosof și ca atare ține prea mult la spiritul de sistemă pentru a se identifica întru totul cu cerințele creațiunilor literare. Dacă principial a înălțat limbajul la locul cuvenit, în practică n-a scos consecințele așteptate, poate și din cauză că, având o excepțională pregătire istorică, îi lipsea totuși instrumentul filologic propriu-zis. De altă parte, concepția lui despre tehnic se oprește la suprafață și nu merge până la a pune în lumina cuvenită că nu există o tehnică externă, căci cu fiecare „intuiție” se pune problema unei noi tehnici, echivalentul însuși al acelei intuiții. De aceea, constatăm, că tocmai în Italia, unde influența lui Croce a fost mai puternică, studii ne de formă, modern concepute, sunt mai înapoiate față de ceea ce constatăm în Franța și în Germania, unde stilistica și metrica sunt pe cale de a fi complet înnoite și duc la o nouă concepție a artei cuvântului.

De altă parte, nevoia de adâncire a unor poeți moderni cu caracter ermetic, ca St. Mallarmé, P. Valéry și St. George, trebuia să ducă la exegeza cuvântului. Și nu este o întâmplare că cea mai de seamă și mai fină cercetare franceză în direcția artei cuvântului este aceea a lui Albert Thibaudet: *La poésie de St. Mallarmé*, după cum nu este o întâmplare că din cercul poetului german St.

George a pornit preocuparea istoricului literar F. Gundolf, de care ne vom ocupa, de a da prin analiza limbajului o caracterizare stilistică a unei personalități poetice și a unei epoci.

Dar pentru ca aceste preocupări noi să se poată impune, se cere ca esteticianul și istoricul literar să fie dublat cu un filolog, ceea ce s-a realizat în romanistică prin lucrările lui K. Vossler, care, încă din

1905, în *Sprache als Schöpfung und Entwicklung*, ocupându-ne de limbă ca creațiune, a dat un mic, dar minunat exemplu de analiză estetică a stilului. Este analiza fabulei lui La Fontaine, *Le corbeau et le renard*. Pătrunderea stilistică poate aici să fie confirmată prin cercetări acustice făcute mai târziu, cum sunt acelea cu privire la curba de intonație, potrivit metodelor de fonetică experimentală.

Influența cea mare a lui Vossler astăzi se datorează tocmai faptului că la el conceptul crocean s-a înfrățit cu o nouă concepție spiritualizată a limbajului. Esteticianul merge mână în mână cu lingvistul.

În domeniul germanistic, căi noi în adâncirea formei a deschis O. Walzel, mai ales prin opera lui de sinteză: *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters* (1923).

Din școala lui K. Vossler și a lui O. Walzel, aleg o cercetare mai largă, un studiu recent asupra lui *Don Quijote* ca operă de artă a cuvântului. Și o aleg pentru că autorul ei, H. Hatzfeld, a făcut și cu alte prilejuri dovada că se interesează de aproape de problemele de stil. Căutând să caracterizeze stilul operei lui Cervantes, descifrat din limbaj, autorul relevă mijloacele tipice ale plăsmuirii și caută să prindă sensul lor spiritual. De la început pune în lumina cuvenită echivalentele de expresie ale laitmotivului: misiunea salvatoare a cavalerului. Monomania este urmărită în feluritele aspecte ale

expresiei. La fel, tema întruchipată în Sancho: setea de avere și putere, motivul guvernatorului, cu reversul lui, motivul înapoierii acasă atunci când lăcomia nu poate fi îndeșulată. Deși aspectele nu sunt urmărite în creșterea lor, capitolul acesta este sugestiv, îndeosebi relevarea unei particularități sintactice: propozițiunile condiționale ireale ca expresie necesară a concepției.

Problema aceasta a laitmotivului stilistic m-a urmărit de mult. Încă din 1921 scrisul domnului Brătescu

Voinești mi-a fost prilej de exemplificare. Căutând să învederez la acest scriitor dinamica emoțiunii în ce are mai propriu, am arătat cum toate mijloacele emotive sunt variațiuni ale unui motiv unic: contrastul dintre valoarea eroilor și fericirea lor.

O greutate intervine în astfel de cercetări atunci când pui problema nu numai a stilului individual, dar și a stilului ca produs al culturii vremii. Un țel înalt al cercetării stilistice este într-adevăr să caracterizeze epocile și culturile. Lucrul se vede mai ales în cercetări din domeniul plasticii, în istoria plasticii popoarelor moderne a fost o epocă până la Giotto când stilul individual a contat prea puțin și tipul supraindividual hotăra. Tot astfel și în folclorul nostru poetic. În definiția cântecului nostru poporan dăm atenția cuvenită laturii acesteia. Într-adevăr, cântecul poporan este un produs poetic și muzical totodată, atât de împământenit în masa rurală printr-o lungă transmisiune orală, printr-o largă răspândire în spațiu și prin mijloace stilistice proprii acestei mase, încât, deși este zis în chip variat după loc, timp, împrejurări și contaminări personale, cântărețul nu simte întru nimic drepturi individuale de autor, cântecul apărând tuturor ca expresia vie a gustului poporan. Acest aspect stilistic supraindividual predomină în poezia noastră poporană.

Problema aceasta a stilului supraindividual și, în

cadrul lui, a libertății cântăreților de a inova, a fost una din constantele cercetărilor mele de folclor și poate fi urmărită îndeosebi într-un capitol publicat în *Convorbiri literare*, 1924. Acolo urmăresc îndeosebi valoarea expresivă a unor inovații individuale în limitele gustului poporan.

Firește, și în plăsmuirile culte se pune problema stilului supraindividual și a unor forme tipice, pe care ritmul vieții literare când le coboară în desuetudine, când le actualizează, înnoindu-le, câteodată chiar după secole. După cum tipul de scriitor realizat vremelnice de o personalitate dată nu dispăre odată cu ea, ci poate reveni sub forme mai desăvârșite sau mai scăzute în alte personalități, tot astfel formele își au viața lor, un tip stilistic este susceptibil de reînnoire întrupări. Dacă, deci, prin Eminescu vreau să caracterizez și virtualitățile stilistice ale culturii românești, însemnează că văd în el un tip formal, prin care se îndeplinește destinul nostru artistic și către care, involuntar, el tindea. Și mai înseamnă ceva: că prin el se valorifică finalități stilistice supraindividuale, care, deși pot să apară și în alte culturi, sunt însă cu necesitate cerute de structura limbii și a culturii românești.

La noi, problema stilurilor supraindividuale a fost pusă teoretic în toată amploarea ei de dl. Lucian Blaga, atât sub aspectul ei universal cât și sub cel etnic. Concepând stilul ca expresia unei viziuni tipice a lumii și ca o valoare culturală colectivă, dl. Blaga urmărește tipurile stilistice până în adâncurile lor subliminare.

Pentru cine ar vrea să urmărească raporturile dintre stilul vremii și stilul personal, amintesc studiul *Ze/tst/7 und Persönlichkeitsstil*, în care E. Ermatinger își propune să dea liniile fundamentale ale unei istorii a stilului în literatura germană modernă. (A fost publicat în volumul *Krisen und Probleme der neueren deutschen Dichtung*,

1928, p. 352 - 397).

Convenind deci că nu rămânem străini de preocupările de stil colectiv și nu putem respinge rubricări curente ca stil renaștere, rococo, baroc etc... trebuie să recunoaștem totuși că intrusiunea elementelor culturale legate de aceste noțiuni poate să tulbure pătrunderea valorilor stilistice supraindividuale.

Într-adevăr, când autorul lucrării despre *Don Quijote* cercetează stilul ca expresie a experienței manifestată în laitmotiv, el se apropie de vibrațiunea unică a lui Cervantes. Când însă cercetează mijloacele de vizualitate și de caracterizare, este nevoit să treacă din nou în revistă materialul romanului, subordonându-l acestor categorii. Când, după aceasta, privește mijloacele stilistice puse în serviciul concepției despre lume, constatăm că același material defilează din nou, de data aceasta în fața unor categorii de ordin cultural: catolicism, contrareformă în limbă și în stil. Aceasta înseamnă intrusiunea elementelor culturale, vădită și atunci când, într-un alt capitol, relevă elemente pastorale și filoane din opera lui Boccaccio. Astfel, prin această împătrită analiză, materialul expresiv este raportat la patru planuri de rezonanță și lucrarea își pierde tocmai esențialul unei cercetări stilistice: structura întregului.

După cum amintita lucrare despre imaginile lui Flaubert, tot astfel și aceasta împrăstie ce trebuie să fie înmănușat. Astfel, când autorul lucrării despre *Don Quijote* ca artă a cuvântului, dus de concepția reciprocei lămuriri a artelor, rubrichează această capodoperă literară în categoria barocului și vede în ea o fericită îmbinare între creștinism, caracter etnic și cultură antică, această sinteză de baroc iezuit, dacă nu răsare cu necesitate din însăși morfologia operei, satisface prea puțin nevoia de individualizare estetică.

Greutatea stă deci nu în relevarea stilului supraindividual, așa cum crede dl. Blaga (*Orizont și stil*, p. 11). Nu sunt străin de preocupările care tind către o tipologie a stilurilor. Le urmăresc însă pe alte căi. Străbătând muzeele și istoriile literare, te încredințezi că școlile și epocile sunt ceea ce se lămurește mai întâi. Mai ușor intuiești tipul generației lui Alecsandri decât mijloacele proprii acestui poet. A scoate la iveală specificul stilului individual înseamnă a releva nuanțe și îmbinări cum n-au fost și nu vor mai fi. Atunci când adâncești limbajul unui poet, urmărești de fapt însăși forma simțirii lui în ce are unic. Odată stabilită, forma aceasta poate și trebuie să fie punctul de plecare pentru întregiri și diferențieri, dar valoarea acestora este condiționată de însăși natura individualizării. Aceasta se cere lămurită până în cele mai mici cute, până în structura frazelor, în accent, ritm și armonia sunetelor, ceea ce nu se poate face decât prin neconținută raportare la acea totalitate care este structura fiecărei plăsmui. Numai după ce voi fi individualizat creațiunilor dominante, pot adânci valoarea lor, privindu-le ca tipuri reprezentative.

Pentru că arta cuvântului atâră într-o mare măsură de caracterul acestui instrument, care este limba maternă, se cuvine ca atunci când este vorba de stilul individual să nu pierdem niciodată din vedere virtualitățile estetice ale limbii comune. Necesară totdeauna, această raportare este indispensabilă mai ales în metrică și arta versificării. Această preocupare însă este complet absentă în tot ce s-a scris cu privire la poezia noastră.

După ce am arătat cum se pune azi problema, este necesară o critică a criticii noastre. Ca într-un examen de conștiință literară, vom învedera cu ce instrumente de pregătire și cu ce rezultate critica s-a apropiat de forma lui Eminescu.

Ca să măsoar drumul străbătut, amintesc mai întâi câteva „considerațiuni stilistice privitoare la evoluția poetului”, înfățișate de regretatul G. Bogdan-Duică în prefața ediției sale, apărută patruzeci de ani după aceea a lui Maiorescu. După ce amintește câteva germanisme și arhaisme din faza începuturilor, relevă forme ca: *r/de sâni, surâde, zâmbet, resare*, alături de rime cu *ris-suris*, toate înfățișate nu ca grafii ale vremii, dar ca autentice forme, păstrate chiar și în capodoperele poetului. Nu e de mirare că într-o recentă ediție înfățișată ca „definitivă”, cea a lui C. Botez, în text mișună astfel de forme. De altă parte, elidări de vocale, frecvente și în limbajul zilnic și amintite și de un Costaehi Conacbi în *Stihurghia* sa, devin relevante observații de metrică.

Firește, concluzia nu putea fi decât următoarea: „Stilul lui Eminescu, forma limbii sale, muzica ei, este minunea eminesciană, oare, oricât am cerceta-o filologiceste și poeticește, nu va putea fi explicată fără rest: în cântecul lui este un factor metafizic productiv, care-l presupunem, care nu-l cunoaștem decât prin rodul său, la care psihologia limbii nu a ajuns, nu va ajunge”. Dar în toate domeniile de cunoaștere există un factor metafizic care nu poate fi explicat „fără rest”. Și aceasta nu împiedică neconținută explorare și nici rezultate sporite. Cu elemente de cercetare ca cele mai sus arătate nu este de mirare că chiar și un istoric literar de valoarea celui amintit ajunge la concluzia: *ignorabimus*, ca și un estetician de care ne vom ocupa când vom face bilanțul contribuției adusă de generația mai nouă.

Dar oricât de instinctivă și înrădăcinată în metafizic ar fi creațiunea poetică, înțelegerea este datoare să pună în acțiune instrumente de cercetare de altă natură decât cele relevate. Aceasta cu atât mai mult, cu cât numeroase fapte arată că, la Eminescu, instinctul creator în limbă era

însoțit de conștiință și ajutat de o mereu reînnoită sete de a cunoaște. Studiul limbii și al mijloacelor ei de expresie era una din preocupările lui constante. Dacă un Conachi, de pildă, își alcătuisese din preocupările lui metrice și stilistice un adevărat îndreptar, care se găsește în manuscrisele lui și ar merita să fie publicat, cu atât mai mult se cuvine să subliniem preocupările lui Eminescu.

În articolele lui cu privire la viața noastră culturală, el atinge aproape toate problemele limbii literare dezbătute în vremea lui. Deși credea, pe bună dreptate, că limba noastră își are tiparele deplin formate, el își dădea seama că alăturarea cuvintelor dă o nouă viață expresiei și că inovațiile trebuie să țină pasul cu creșterea înțelesurilor și a nuanțelor. Cât privește latura acustică, trăind de timpuriu în lumea teatrelor, el a avut neconținut prilejul de a-și afina simțul înăscut pentru bogăția și nuanțele foneticii expresive. Aleg două fragmente de critică dramatică, scrise la Iași în 1876. Într-unul relevă ca o grea scădere mania unor actori ai noștri de a imita pronunția franceză cu „acele prelungiri ale sfârșitului cuvintelor, care rezultă din împrejurarea că limba franceză nu are alt accent decât numai pe ultima silabă. De acolo actorii noștri deprinsese a cânta ultima silabă a cuvintelor românești, încât auzeai următoarele intonații: «Ei bine, Domnule ce! D-zeul meu» ș. a... pe când urechea românească cunoaște îndată că tonul vorbirii în exclamația dintâi cade pe *bi* (în bine), în a doua, pe ze (Dumnezeu)”. Este aici o justă caracterizare ritmică a limbii franceze. Observația aceasta o mai făcuse înainte de el T. Cipariu în *Elemente de poetică, metrică și versificațiune*, din 1860. Dar nu de acolo, ci din propria observație a diferenței de accente venea critica lui Eminescu. Mai interesantă este o a doua critică, din 28 noiembrie 1876. De data aceasta, este vorba mai amănunțit de dicțiunea actorilor noștri ca mijloc de

exprimare a nuanțelor de sentiment. „Dar ceea ce constatăm, cu părere de rău, este că afară de doi-trei ceilalți nu știu a vorbi. În teatrul românesc, ți se pare că auzi citind pe cineva într-o limbă pe care el n-o pricepe. Ca să ne lămurim mai bine, vom stabili mai întâi că, afară de accentul gramatical, pe care se-nțelege că nu-l poate greși un român, nimeni nu zice minune în loc de minune, există acea parte intenționată a vorbirii, care se numește cu un cuvânt tehnic: accentul *logic*.

Să luăm de exemplu întrebarea: De unde vii tu? Accentul logic poate cădea pe fiecare din cele trei vorbe, unde, vii și tu, și în fiecare caz fraza va avea alt înțeles.

De *unde* vii tu? (Tonul pe un...). Întotdeauna la o asemenea întrebare ne vine să ne închipuim că exteriorul persoanei întrebate trebuie s-arate urme, c-a petrecut în locuri grozave din care a ieșit ca vai de el.

De unde *vii* tu? (Subînțeles: nu te întreb ce gândești sau ce faci, ci de unde *v*/7?) Aicea s-arată că cel întrebat a fost într-un loc ce-i era oprit să-l viziteze. În fine:

De unde *vii tu*? (Subînțeles: nu *mi* pasă unde au fost ceilalți, unde ai fost tu?). Întrebătorul arată interes exclusiv pentru cel întrebat.

Se-nțelege că printr-un simplu exemplu nu putem da decât o idee aproximativă despre accentul logic. Destul însă că prin acest accent, care în cărți se-nseamnă, în cazuri excepționale, cu litere cursive, se modifică adesea întreg sensul vorbirii. Alt înțeles are: ce face? și cu totul altul ce face? întrebarea din urmă are înțelesul proverbial de: cum? aud? se poate?

Ei bine, acest accent logic, sufletul vorbirii, se așază de către actori adesea cu totul fals. A vorbi natural este încă un mister pentru preoții Thaliei române.

Ne sfim a mai atinge acel accent care, asemenea în terminologia artei scenice, se numește *etic*. Vom spune

numai în treacăt că un actor trebuie să cunoască tonul cel mai adânc și cel mai înalt al vocii sale vorbite și că în nuanțele infinite ale acestei scări se pot oglindi sute de caractere, mii de simțăminte omenești”.

Am făcut acest lung citat pentru a învedera cât de atent era Eminescu la valorile fonetice ca mijloace expresive, prin care sentimentele capătă nuanțe infinite. A nesocoti deci acest aspect în poezia lui înseamnă a ne mărgini la ideologie și a rămânea străini de esența ei.

Amintirile lui Ion Slavici dau prețioase confirmări! a capitolul acesta. În capitolul *Eminescu și limba românească*, Slavici dă amănunte concludente despre primatul estetic al concepției lingvistice a lui Eminescu. Poetul era un „scrutător al limbii vorbite”. Era deosebit de stăruitor în ce privește corectitudinea gramaticală și, după Slavici, nu era la noi nimeni atât de dumirit ca poetul asupra morfologiei limbii române. Observarea lui nu se ferea de ultimele amănunte, și excepțiile îi atrăgeau deosebita luare aminte. Slavici precizează: „stăpânit de aceste preocupațiuni gramaticale, el eu era în stare să citească, nici mai ales să scrie, fără ca să facă în gândul lui analiza morfologică și sintactică, și în timpul celei mai animate discuțiuni îți tăia vorba dacă te abăteai de la regulile lui în ceea ce privește alegerea, întrebuintarea ori așezarea vorbelor”. Deosebit de atent la rostirile dialectale, el căuta să facă o ierarhie a lor din punctul de vedere al valorilor estetice și al bogăției cuvintelor. Cea mai dulce și mai bogată în sunete era rostirea moldovenească. De aceasta totdeauna trebuie să ținem seama când cercetăm unele aspecte ale versificației lui.

Amănuntele date de Slavici sunt confirmate de note cuprinse în manuscrisele poetului, care proiectase și

O lucrare sub titlul *Studii asupra pronunției*. Din material acesta vedem ce atent era poetul la

particularitățile de pronunțare dialectică, căutând să releve totdeauna ceea ce el numea greșeli de pronunție, pe care le raporta firește la criterii estetice. Din punctul acesta de vedere, el simțea scăderi chiar și în graiul moldovenesc, de pildă, când relevă lungirea peste măsură a lui e intonat, când acesta e urmat în silaba următoare de un alt e: pepene, rece, trece. Interesantă este explicarea: după cum astăzi începem să ne dăm seama că există o corelație între întregul sistem fonetic al unui grai și că o modificare într-un punct aduce modificarea *întregii* structuri, e surprinzător să constatăm o intuiție atât de modernă la Eminescu. Pentru el lungirea peste măsură a lui e intonat în exemplele citate era consecința naturală a unei greșeli în pronunția moldovenească, aceea care schimbă pe un e neaccentuat în *i*. Pentru a restabili echilibrul între silaba intonată dominantă și între cele neintonate, de aceea, după Eminescu, moldoveanul zice astăzi *meargi* în loc de *merge*; când însă zice *merge*, atunci efectul acustic este supărător, căci e final este nealterat, este vocală plină „și prin aceasta

I se ia silabei intonate dreptul de a se lungi peste măsură, căci echilibru există”.

Oricine poate vedea aici un răspicat criteriu metric și estetic în judecata diferențelor fonetice. Și ceea ce se documentează astfel din fragmentele manuscriselor și din articole este confirmat de mărturiile lui Slavici. În toate problemele limbii predomină expresivitatea. „El avea multă slăbiciune pentru muzica limbii române și zicea că neologismele pocesc muzica aceasta, fiindcă ele nu pot să fie rostite ca vorbele românești cele adevărate. Ceea ce-i atingea plăcut urechea erau mai ales sunetele ea, ca, *ia*, *a* și *î*, care lipsesc în neologisme”. Când constata asperități morfologice, instinctiv căuta să le privească sub raportul eufoniei. Deosebit de prețioasă este următoarea

mărturisire a lui Slavici cu privire la munca lui Eminescu în direcția muzicalității conștiente a limbii: „Exigențele lui în ceea ce privește forma erau atât de mari, încât nu se mulțumea ca limba, ritmul și rimele să-i fie de o corectitudine desăvârșită și să se potrivească cu simțământul reprodus, ci ținea ca muzica limbii să fie și ea astfel alcătuită, încât să simtă ceea ce voiește el și cel ce nu înțelege vorbele”. Și Slavici citează, poate chiar ca un ecou al discuțiilor cu poetul, cele două versuri introductive din *O, mamă*, în care sunetele sunt „sobre și aspre”, și apoi primele două versuri din *Somnoroase păsărele*, unde sunetele sunt senine și clare.

Încheierea lui Slavici este că, pentru a ajunge la această desăvârșire poetul „trebuia să-și câștige deplină stăpânire asupra limbii în toate privințele”. Iar pentru noi, concluzia este că, atât timp cât nu ne vom apropia conștient, cu toată tehnica modernă, de arta cuvântului eminescian intens trăită, vom rămânea departe de inima poeziei lui.

CRITICA PĂRERILOR DESPRE VERSIFICAȚIE

Cu privire la metrica lui Eminescu s-a scris puțin și fără acea deprindere de a cunoaște ce au gândit înaintașii, deprindere care te scutește de repetări. Totuși, cine vrea să-și dea seama de starea actuală a studiilor de metrică la noi nu poate să aibă un breviar mai potrivit decât contribuțiile cu privire la versificația lui Eminescu, oricât de reduse și contestabile ar fi ele.

Calul de bătaie al detractorilor poetului era forma lui neregulată. În categoria aceasta intrau neologismele, oscilațiile între - e și - / (gene lunge era), versurile „șchioape”, lipsite de silabele reglementare; apoi rime „sărace” de tipul *iarmă* - *doarmă* era, în care vocalei accentuate din rimă îi corespunde vocala accentuată a unui diftong.

Am amintit părerile acestea ale lui Aron Densușianu, pentru că ele dăinuiesc nu numai până în 1894, când apare a doua ediție din */sfor/a limbii și literaturii române*, dar au tenacitatea de a reveni sub forme felurite până azi. Singura deosebire este că răbojul „neregulilor”, sobru crestat atunci de Aron Densușianu, se extinde astăzi pe pagini întregi.

Lăsând la o parte corul detractorilor și unele observații izolate, constat că cea dintâi încercare de a adânci o problemă de versificație eminesciană este aceea a lui Șt. Orășeanu, *Strofa satică*, publicată sub pseudonimul Polit în *Revista poporului* din 1891 (p. 575 - 584). De altminteri, asupra aspectelor antice în versificația lui Eminescu s-a scris mai mult. Lucrul era firesc. Mai întâi, pentru că raportarea la tipurile antice oferă un punct fix, apoi pentru că întotdeauna elementele eterogene din expresie, tocmai pentru că sunt străine, izbesc mai mult. Dimpotrivă, valorificarea resurselor proprii, tocmai pentru că sunt mai familiare, sunt mai greu de observat și de pus în lumina cuvenită.

Cu toate acestea, dată fiind dezinteresarea aproape completă a criticii noastre față de problemele de formă, paginile lui Șt. Orășeanu sunt o apariție neașteptată. N-aș putea preciza de unde vine îndemnul lui de a se ocupa anume de strofa safică. Poate este o simplă coincidență faptul că, cu un an înainte, apăruse în literatura germană lucrarea lui E. Brocks, *D/e saphische Strophe*, care urmărește dăinuirea formei acesteia în cântecele bisericești ale evului mediu și în literatura modernă germană. În orice caz, anii aceștia, 1890 - 91, arată un spor de preocupări metrice în literatura noastră: apare încercarea lui O. Neuschotz, de care ne vom ocupa; în revista *Duminica* apar o serie de articole ale lui Bonifaciu Florescu.

Pentru orizontul lui Șt. Orășeanu, amintesc unele izvoare franceze: citează pe Litere, care credea că din versul mic safic a derivat deosilabul roman; și pentru a lăuda pe Horațiu, face această apropiere: „acest Theodore de Banville al anticității”. De asemenea, cunoaște încercările din sec. al XVI-lea de a introduce strofa safică în literatura franceză și amintește de încercarea lui Carducci din *Odi barbare*. De altă parte, este informat și cu privire la limbile germanice, de care afirmă că pot reda „cu multă înlesnire” ritmul safic.

Fiind necesar să arate căile pe care Eminescu s-a putut apropia de această formă antică, amintește că Heliade Rădulescu este cel dintâi care a introdus la noi strofa safică. Într-adevăr, în Curs *întreg de poésie generale* de la 1868, pe care a ucenicit Eminescu, Heliade dă, sub titlul *Sapphice*, și traducerea odelor *La Venere* și la *amata*, modelate după original. Dar strofa safică este alcătuită din trei versuri de câte unsprezece silabe, dintre care primele două și ultimele două măsuri sunt trohei și între aceștia, la mijloc, un dactil. Al patrulea vers, clausula, este alcătuit din două măsuri: un dactil urmat de un troheu. Este ceea ce se numește un „adonius”. În *Curierul de ambe sexe*, periodul V, de la 1844 până la 1847, Heliade arată dificultățile cu care a avut de luptat. El crede că este absurd să traduci pe poeți antici în versuri moderne rimate. De aceea a și încercat să traducă cele două ode ale poetei Sapho în măsura originalului; însă măsura i s-a părut atât de grea, încât a renunțat la versul safic și a recurs la endecasilabul italian, care i s-a părut o măsură „mai credincioasă”. Dar oricui citea traducerea, impresia era că nu este în versuri. De aceea s-a văzut „strâmtorat” să traducă în versul rimat modern de patrusprezece silabe, traducere pe care o alătură primei, mai aproape de original.

Ceea ce aprecia Heliade în versul clasic italian, este că, în afară de accentul ritmic fix pe penultima silabă, mai are accente mobile, care pot cădea pe a patra, pe a șasea sau pe a opta, excepțional și pe a patra și a șaptea silabă. Această mobilitate a accentului este, după Heliade, un avantaj, exemplificat cu versuri din propria traducere. Mai fericit a fost mulajul clasic în finalul strofelor, unde Heliade a dat câteva adonice izbutite.

În afară de traducerea și mărturisirea lui Heliade, Eminescu a mai putut găsi îndemn să mediteze asupra strofei safice și în Cipariu, care, în *Elemente de poetică, metrică și versificațiune*, Blaj, 1860, pune pe primul plan metrica antică și, citând traducerea lui Heliade, face și unele observațiuni critice (p. 179).

Aceasta era situația strofei safice la noi înainte de Eminescu.

Faptele relevate de Șt. Orășeanu au rămas necunoscute celor care s-au ocupat de aspectele clasice ale metricii poetului. De altă parte, nici preocupările lui din anii de formațiune n-au fost luate în considerare. Astfel, în *Eminescu și clasicismul greco-latin*, d-i Murărașu caută îndemnuri în Schopenhauer, în traduceri de la *Convorbiri literare*, ceea ce duce la o epocă relativ târzie. Dar în chiar anii lui de formațiune, poetul a fost puternic îndrumat în direcțiunea clasică prin traducerea dramaturgiei lui H. Th. Rotscher, începută înainte de epoca vieneză și de contactul cu Schopenhauer. În teoria artei, în exemplificări, Rotscher se referă îndeosebi la experiența clasică greco-latină și la acele forme ale artei moderne care merg paralel cu această experiență. De ce să alergăm la îndepărtate îndemnuri, când nicăieri poetul n-a găsit mai bine și mai cald formulată valoarea metricii antice? Și nu ca o reconstituire filologică, ci ca o tehnică menită să înalțe expresivitatea modernă. În privința aceasta, s-ar

cere îndeosebi citat în întregime și comentat capitolul *Ritmul poeziei* din cartea lui Rotscher, *Arfa reprezentării dramatice*. Părerea dramaturgului german era că nicăieri n-a existat o înțelegere mai aleasă despre efectele ritmurilor decât la cei vechi. Și pentru că Eminescu a stăruit mult și în direcția hexametrelor, reproduc aici alineatul corespunzător în traducerea poetului. „Deși e de dorit pentru actori o mai exactă cunoștință a ritmelor mai rare, totuși ar fi suficient pentru ei cunoștința cu deosebire a ritmelor iambice și trohaice, iar dintre cele trisilabe a acelor anapestice, dactilice și oarecum a celor eretice. Deși drama noastră se mărginește la cele trohaice și iambice, totuși trebuie ca, pentru cultivarea declamațiunii ritmice, actorul să se ocupe fundamental cu recitarea anapeștilor și cu deosebire a hexametrlui, căci nimica nu este mai folositor pentru declamațiune de versuri decât tocmai tratarea artistică a acestor din urmă... Nimica însă nu e mai apt de a dezvolta în toate părțile simțul fin pentru dezvoltarea versului decât exercițiile în citirea hexametrelor. Acest vers care s-a născut dintr-o internă necesitate naturală ca forma cea mai amăsurată pentru epopeea greacă și care a crescut, cum am zice, organic cu aceasta din urmă - acest vers exprimă într-un mod admirabil caracterul liniștitei descrieri a progresului (desfășurării). Într-acest vers se unesc ca și-n epopee liniștea contemplativă și retard [meritul cu progresul și cu mișcarea. Nici pasionat ca ritmul trohaic, nici îmbulzitor la acțiune ca cel iambic, el se ține de mijlocul cel frumos dintre amândouă antitezele și unește totodată în sine cea mai mare varietate, astfel prin această din urmă calitate el devine cu deosebire apt pentru un întreg atât de amplu cum e epopeea. Greutatea spondaică ne reflectă ou deosebire liniștita întârziere asupra unui punct, elementul întârziator al narațiunii epice; din contra, dactilele

reprezintă momentul mișcării și al dezvoltării progresive. Astfel, înăuntrul compozițiunii sale, hexametru e accesibil la cea mai mare schimbare a acestor antiteze și câștigă o sumă din cele mai varii puncte de oprire prin mulțimea cesurilor, cărora le poate da cea mai varie putere ritmică; astfel în el se pătrund reciproc antitezele ținutei celei mai neclătite și a maiestății celei mai nalte cu movibilitatea cea mai fugitivă. Această bogăție îl face cu deosebire apt ca să serve de studiu pentru artistul reprezentativ. O tratare a declamațiunii acestui metru, unită cu simț artistic, de la pondoasa greutate a epopeii eroice până la compozițiunea ușoară a epopeii idilice, îl face pe actor să câștige un tact pentru frumuseți ritmice în genere, oft și pentru acea indispensabilă problemă a sa, de a lăsa să vină la dreptul lor ritmul, sensul și patosul deodată. Căci într-aceasta constă în urmă misterul a toată recitațiunea adevărată a versului". (Arfa *reprezentării dramatice*, Mă-nascrisul 225, fila 402 r-403 r).

Am reprodus acest lung citat din traducerea lui Eminescu pentru că ne lămurește mai bine decât orice considerațiune în ce chip, de timpuriu, a fost atras de problemele de versificație în legătură cu metrica antică. Și aceasta nu mecanic și nici schematic, ci în strânsă legătură cu efectele acustice străbătute de sufletesc. De atunci, atenția lui a rămas neconținut îndreptată asupra acestor probleme, și de aici trebuie să plece cineva când este vorba de tehnica aceasta, nu de la Schopenhauer, care tocmai în partea tehnică a artei reprezintă un minus, atunci când îl compari cu unii înaintași chiar, cu Hegel bunăoară.

Un alt aspect, care a rămas nerelevat de cei ce s-au ocupat de ritmurile clasice din versificația lui Eminescu, este dependența lor de natura fiecărei concepții care cerea o anumită formă și nu alta. Astfel, dacă în *Odă, în metru*

antic Eminescu s-a oprit la forma de strofă safică este pentru că numai aceasta i s-a părut necesară. Într-adevăr, cea mai bună metrică antică a vremii, *D/e Metrik der Gr/echer? und Romer* a lui Hugo Gleditsch, caracteriza astfel această strofă: „după caracterul ei, blândă și liniștită și potrivită pentru dispoziții sufletești egale și lipsite de pasiune”. (Citez după extrasul ediției a doua din 1890, p, 60, vol. II din *Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft* al lui Iwan Müller).

În afară de cele arătate, Eminescu mai putea găsi și unele îndemnuri interne de a se apropia de formele versificației antice pe lângă amintitul Cipariu, în articolul lui C. Aristia, *Dizertați-o despre hexametrul antic hellen și modern românesc și ceva despre limbă*, publicat în *Atheneul român* din 1867, apoi în articolul lui V. Bumbacu, publicat în 1869 în *Albina Pindului*. Dar toate acestea reprezentau prea puțin. De altă parte, exemplele de hexametri izbutiți din opera lui D. Bolintineanu, acest bogat repertoriu de forme metrice, nu mai puteau să vorbească mult lui Eminescu după ce i se deschisese largul orizont din dramaturgia lui Rotscher, care l-a modelat și într-alte privințe.

Cu un an înainte de studiul lui Orășeanu, apăruse «ră» în ziarul *Lupta* din 1890 zece foiletoane, intitulate

Eminescu și formele noi, scrise de Oswald Neuschotz, care conducea revista *Das literarische Rumänien*, organ pentru răspândirea literaturii, istoriografiei și folclorului românesc. Neuschotz era un spirit orientat, capabil de independență în judecata sa (nu s-a sfiit să releve scăderi în versificația Carmen-Sylvei). Avea legături cu literații vremii, între alții cu Hașdeu, care îi consulta în chestiuni de versificare.

Dintre părerile lui Neuschotz, relev pe cea introductivă: cea mai potrivită apropiere a lui Eminescu de

poezia genmonă nu este prin Lenau, cum se afirma, ci prin Hölderlin. Pentru justetea părerii, amintesc că Vossler, în lucrarea sa despre *Leopardi* (1923), în primul capitol, dă o paralelă între Hölderlin și poetul italian, afirmând că „pentru a conduce pe cititorul german la Leopardi, nu cunosc o cale mai bună decât prin Hölderlin”. Ocupându-se de izvoarele versificației lui Eminescu, Neuschotz găsește o paralelă între poetul român și Hölderlin: „amândoi s-au adăpat la izvorul nesecat al antichității”. Apropierea a fost îniesnită de asemănarea metricii române cu cea germană, datorită faptului că ambele ar avea la bază un caracter comun al antichității: cantitatea prozodică, firește mărginită la lungimea silabelor accentuate. Pentru a învedera aceasta, ia pe rând exemple din metrica noastră poporană, apoi din cea cultă, arătând cum troheii, iambii, antipaștii, amfibrahii, dactilii și anapeștii noștri pot fi perfect transpuși în limba germană, nu însă și în cea franceză. De aici rezultă că metricienii noștri, care au luat ca model normele franceze, au supus metrica românească unor criterii străine de esența ei: „Înrudirea limbii române cu cea franceză nu poate avea drept concluzie o analogie ritmică”. De altă parte, analogia cu metrica germană se datorează faptului că „aceasta a împrumutat regulile prozodice de la greco-romani”. Dacă deci Eminescu a introdus forme noi în metrica noastră prin filieră germană, aceasta s-ar datora faptului că aici el găsea realizat un străvechi principiu al propriei noastre ritmici.

Din lucrarea aceasta, mai amintesc că se relevă influența formelor fixe, a gazelului și a glossei, prin filiera Ruckert¹¹ și Platen.¹²

Cum vedem, articolele lui Neuschotz ridică trei probleme: reflexele metricii antice în lirica lui Eminescu, influența unor forme fixe și, în sfârșit, cea mai însemnată

dintre toate: apropierea de spiritul metricii germane, mai vie decât apropierea de esența metricii franceze. Dacă în primele două puncte, interpretarea are o parte de verosimil, în schimb chestiunea înrudirii cu metrica germană e greu să fie explicată istoric în felul arătat. Pentru cine ascultă neprevenit o poezie franceză și apoi traducerea ei germană sau slavă, rusească de pildă, urmărind numai ritmul versurilor, impresia este neîndoielnică: versificația noastră e mai aproape de limbile acestea decât de cea franceză. Dar fenomene de felul acesta sunt frecvente în lingvistică. Nu o dată limbi care n-au nimic comun ajung la legături sintactice de un tip asemănător, fără ca pentru aceasta să fi fost o legătură istorică între ele. Este deosebirea pe care filologii o fac între înrudire istorică și asemănare elementară.

Astfel, cu toate deosebirile de țel și metodă, paginile lui Șt. Orășeanu au ceva comun cu acelea ale lui Neuschotz: tendința de a studia în metrica lui Eminescu aspecte comune cu alte metrici, lăsând neatinse probleme specifice ale metricii noastre, condiționate de însăși structura deosebită a limbii românești.

Influența metricii germane a fost mai târziu susținută de Anghel Demetriescu în articolul *Rima lui Eminescu*, publicat în *Literatură și artă română* (1901). După ce arată că poetul este cel dintâi care rupe cu „metrica de copii a înaintașilor”, articolul vrea să facă dovada că unele inovații în rimă ale lui Eminescu sunt datorite influenței germane. Astfel, rimele dialectale ar fi o imitație iscusită după modelul unor poeți germani. Inovația rimelor „alcătuite din silabele finale ale unei vorbe cu silabele făcând parte din două cuvinte consecutive” de tipul: gândul, luminându-l; adio, privi-o; mântui, veșmântu-i; dascăl, recunoas-că-l etc. ar fi și ea tot un reflex al influenței germane. Ca dovadă, A. Demetriescu aduce câteva exemple din Ruckert: *bluth es*,

Gemuthes; schritt ei, Ritter etc. După criticul acesta, astfel de împrumuturi ar scădea întrucâtva gloria lui Eminescu, q-ămânându-i numai meritul de a fi introdus el cel dintâi astfel de rime noi în metrica românească.

Părerea aceasta a devenit curând monedă curentă. Astfel, revista *Familia* din 1901, reproducând articolul, îl însoțește de o notiță în care subliniază că „inovațiile poetului în privința aceasta sunt mai puțin original decât s-ar fi crezut și ele vin tot din influența germană”. Părerea circulă până în zilele noastre.

Deocamdată, observ că germanii înșiși n-au inventat acest fel de rime. Și înainte de a ne pronunța cu privire la originalitate, se impune întrebarea dacă Eminescu n-a creat aici, nu „siluind limba”, ci ridicând la valoare de artă una din particularitățile cele mai caracteristice ale limbii noastre: caracterul ei enclitic.

Părerile cercetate până acum nu reprezentau vederile unor specialiști și nici ale unor cercetători care se formau în vederea unei specialități în directă legătură cu problemele noastre literare. În cercurile universitare se lucrase prea puțin până la această dată în chestiuni de versificație.

Generația care începe să se afirme către 1900 are ca deschizător de căi în filologie pe dl. Ovid Densușianu. Iată de ce se cuvine să privim de aproape părerile lui, chiar când nu ating decât tangențial întrebări de metrică eminesciană.

Ceea ce caracterizează aportul domnului Densușianu este un răspicat caracter pozitivist Pentru a ilustra direcția aceasta, amintesc mai întâi prima sa lucrare, *Aliterațiunea în limbile romanice* (1894). În concepția despre aliterație și în felul de a conduce lucrarea, se observă o puternică influență a filologiei germane a vremii, nu însă și a poeziei în sens modernist.

Aliterațiunea este un mijloc de expresie propriu poeziei germanice. Întemeiată pe accentuare, ea scoate în relief cuvintele moi expresive, legându-le prin repetarea unui identic sunet. Potrivit realităților germane, sfera cuvântului aliterațiune este restrânsă la repetarea aceluiași sunet, aceleiași silabe, numai la începutul a două sau mai multe cuvinte. Concepția generală era atunci, ca și astăzi, că aliterațiunea este o figură de eufonie, menită să sporească armonia grupurilor de cuvinte și totodată să stabilească o legătură între ele. Ceva asemănător cu funcțiunea rimei.

După ce dă o culegere de exemple numeroase din celelalte limbi romanice, autorul face aceeași lucrare și asupra limbii noastre, călăuzit de „regulile fixate în această privință de filologii mai noi”: pot alitera numai vocalele de același fel; diftongii ea și ia pot alitera atât între ei cât și cu vocala /; asemenea ca eu o: *oaspe-om*, *oameni-oraș* etc. Dar dacă diftongii ascendenți cuprind în partea întâi elemente eterogene, iar într-a doua elemente identice, natura lor ascendentă pune în lumină ultimul element, cel accentuat, așa încât se naște întrebarea dacă în cazuri ca ea – că avem sau nu aliterație. Excluderea acestor cazuri se datorează definiției, care restrânge aliterațiunea numai la sunetul inițial.

Dar în studiile de versificație ale vremii aliterațiunea începuse să aibă un înțeles mai larg, așa cum îl vedem azi în studiile de simetrie fonetică și într-acelea de fonetică expresivă. Încă din 1879, L. Becq de Fouquieres, într-o lucrare care marchează o piatră de hotar, *Trăite general de vers/f/cât/on française*, dăduse un capitol, *De l'aliteration*, din care se vedea clar că simetriile fonetice din mijlocul cuvintelor nu pot fi excluse din sfera efectelor de aliterație. Dovada că restrângerile amintite nu se puteau menține se vede clar din însuși studiul domnului Densușianu, atunci

când afirmă că cuvintele compuse cu același prefix, „numai atunci pot alitera când și partea a doua a lor începe cu același sunet”, ca în desfac-desfăcut, încrucișat-încleștat.

Astăzi, concepția despre aliterație este mai largă. O dovadă recentă o avem în lucrarea domnului Em. Haivas, *A//fera (/unea în poezia română (1937)*. Sunt însă de părere că pentru concordanțele vocalice e necesar să se generalizeze termenul de asonantă, nu numai când e vorba de rimă, dar și de cuprinsul versului.¹³

Ceea ce a contribuit ca lucrarea domnului Densușianu să nu poată deștepta un interes pentru cercetările de versificație la noi a fost spiritul care a prezidat la adunarea numeroaselor exemple. Ele sunt rubricate în categorii nu expresive, ci gramaticale: *substantiv plus substantiv, substantiv plus adjectiv, adjectiv plus substantiv, verb plus verb* etc., etc., fără ca exemplele și categoriile să fie măcar câteodată spiritualizate și privite în contextul lor, fie de armonie, fie de opoziție. De-abia la sfârșitul lucrării, într-un „apendice”, se amintește că studiul aliterației ar fi un mijloc de a pătrunde în „tainele armoniei limbii românești”. Ca un îndemn în direcția aceasta, sunt câteva pagini de exemple de aliterațiuni între cuvinte sintactice coordonate, rânduite alfabetic, culese amestecat și printre ele împestrițate și câteva din Eminescu.

M-am oprit la lucrarea aceasta pentru că ilustrează un fel de a proceda. Când ne-am ocupat de studiul imaginilor, am arătat ce puțin poate să rezulte din rubricări complete pe categorii nu pur gramaticale, dar și expresive. Și în studiile de versificare se fac astfel de rubricări. Deși străin de preocupările de ansamblu, acest tip de lucrări, caracteristic pentru faza pozitivistă, poate fi util instrument de lucru, cu condiția ca materialul să fie complet și sistematic adunat, nu amestecând punctul de

vedere fonetic cu acela al categoriilor morfologice și sintactice într-o problemă de armonie, în care fonetica expresivă, cu simetriile și opozițiile ei, trebuie să domine.

Pentru ideologia cercurilor universitare ale generației de la 1900 cu greu s-ar putea găsi un exemplu mai caracteristic decât discuțiile părerilor lui Pompiliu Eliade, care, publicând în 1901 *Filosofia lui La Fontaine*, a crezut potrivit să-și illustreze introductiv sistemul de critică prin câteva considerațiuni asupra lui Eminescu.

Un lucru domină discuțiile acestea: deși toți proclamă teoretic indisolubila legătură dintre fond și formă, totuși, în practică, toți rămân la vechea deprindere a separării celor două aspecte, ca și azi.

De fapt, Pompiliu Eliade se afla pe linia lui Aron Densușianu atunci când găsea în Eminescu grele scăderi. Îi recunoștea, e drept, noutatea fondului. Cât privește forma, „nu e poet în literatura noastră care să-și fi permis mai multe *licențe poetice*, care să fie ca formă exterioară mai necorect decât Eminescu”. Dacă este superior ca fond lui Alecsandri, în schimb îi este inferior ca formă. Eminescu n-are măcar o compoziție rotunjită: poeziile lui reproduc stările poetului „în ordinea în care s-au petrecut în sufletul său și nu în vreo ordine determinată, pe care poetul vrea să le-o impuie anume; nu trebuie să le ceri nici tranzițiuni prea naturale, nici început, nici sfârșit, nici logică”.

Se punea astfel problema arhitectonicii lui Eminescu, privită însă nu organic, ci prin prisma raționalismului clarității carteziene.

Mai grave decât aceste scăderi sunt însă acelea cu privire la însăși lipsa de claritate a sunetelor. Într-adevăr, revenind la greșelile de rimă relevate de Aron Densușianu, criticul vede în ele scăderi de pronunție. Poetul nici nu distinge bine sunete învecinate ale limbii. Rimând de pildă

bo/și cu *colț*, percepe greu pe! de la sfârșitul cuvintelor. În rime de tipul *văi-întăi*, confundă sunetele; în sfârșit, pentru că rimează lampa cu *cleampa*, nu simte deosebirea dintre vocala a când este simplă și când este diftongată.

Dar a descifra cheștiunea clarității sunetelor din exemple de rime izolate nu este o cale convingătoare. Nu poți afirma că poetul care a scos cele mai sugestive efecte din –! în rimă nu distinge acest sunet. Problema pronunției eminesciene se cere privită în ansamblul ei. Mai întâi, observăm că ortoepia l-a interesat de timpuriu, abordând-o cu un orizont și preocupări cum nu mai avusese poet până la el. Dovada o vedem în notele și formulările din *Studii asupra pronunției*, fragmente scrise în anii de formație în vederea unei prelegeri pe care avea de gând s-o țină în Maramureș.

Orizontul acesta deosebit deșteaptă întrebarea dacă ideologia lui cu privire la pronunție provine din observațiile făcute în cercurile ardelenilor sau dintr-un ansamblu de preocupări a căror origine se cere lămurită.

După ce dă o serie de exemple pentru a învedera greșeli de pronunție proprii deosebitelor provincii românești, adaugă următoarea observație, menită să precizeze punctul de vedere. „Toate acestea le-am spus din punctul meu de vedere, adică al artei dramatice. Oricât de diferite ar fi pronunțiile în viață și în faptă, oricare ar fi proiectele filologiei de-a schimba pronunția cu desăvârșire prin principiul: *Și con-suetudo vicerit, vetus, lex sermonis abolebitur*, totuși pronunția pe scenă trebuie să fie pretutindeni una și aceeași – cea națională, căreia ardelenii îi zic «frumoasă» («Vorbește frumos românește»)”.

Am citat acest pasaj pentru că învederează și pe terenul pronunției ce atent era Eminescu la tot ce privește arta cuvântului. Pasajul devine și mai semnificativ când îl

încadrăm în complexul de influențe care au luminat aceste preocupări. Precizarea punctului de vedere al artei dramatice nu trebuie înțeleasă în sensul că părerile sunt numai un simplu răspuns la anarhia de pronunție de pe scena românească de atunci. Ele merg mai ad me, vin dintr-acel ansamblu de preocupări care au alcătuit inițierea lui Eminescu în arta cuvântului. Într-adevăr, în traducerea lui, Arfa *reprezentării dramatice*, problema pronunției alese și unitare este una din preocupările capitale. După cum Rdtcher dă exemple de nepermise intrusiuni dialectale pe scena germană, deplorând anarhia germană și laudând unitatea aleasă a pronunției de pe scena franceză, tot astfel Eminescu - în paginile amintite. Pentru a ilustra influența, ar fi necesar să citez în întregime traducerea a doua capitole care au fost hotărâtoare pentru formația lui Eminescu. *D/e dialektfreie, mangellose Aussprache* și *D/e Schonheit der Aussprache. D/e Bedeutsamkeit der Vokale und Konsonanten, die Silabe, das Wort*. Amintesc că temelia teoretică a părerilor exprimate în aceste capitole este în strânsă legătură cu spiritualitatea limbajului, așa cum o concepea Wilhetru von Humboldt, a cărui adâncime și justete de vederi este recunoscută în lingvistica de azi.

Din primul capitol amintit, care în traducerea poetului sună: *Pronunț/a fără dialect și fără vițiu*, reproduc următorul pasaj, anume pentru a învedera caracterul modern, am zice azi structurai, al vederilor redade astfel de Eminescu: „Afară de pronunția vițioasă, fixată în diferitele dialecte, mai este încă o altă pronunție vițioasă care ni se arată în forme generale și neatârătoare de dialecte. Ele se lasă concepute astfel. Orice articulație se bazează, după zisa cea frumoasă a lui Humboldt, pe puterea spiritului asupra uneltelor de vorbire, de a le sili la o tratare a sunetului care să corespundă cu modul de

activitate a acestui spirit. Fiecare sunet articulat se naște așadar dintr-o necesitate internă, care-l leagă într-un sistem cu toate celelalte sunete articulate, sistem care corespunde cu desăvârșire particularităților spiritului poporului din care izvorăsc acele sunete.

Simțul de limbă particular al unui popor se arată așadar înainte de toate în sistemul sunetelor sale articulate, în sistemul corpului limbii sale. Totodată însă, sunetele articulate au distincțiuni locale a cerului gurii, a limbii, a buzelor, după care distincțiuni sunetele articulate se deosebesc cu despărțire și certitudine, dacă se strecoară cumva o suflare, o tâșăire, un ton nazal, atunci claritatea sunetului articulat cade în pericolul de a fi ștearsă; se naște o pronunție care nu poate reproduce elementele curate și depline. A doua temă esențială merge așadar într-acolo de-a depărta, afară de lipsurile ce se dovedesc că aparțin particularităților unui dialect – încă și acele elemente străine, care nu lasă ca sunetul articulat să vină la îndreptățirea sa deplină... Aceasta-i rădăcina absolută a toată pronunția necorectă. Doctrina și cultura trebuie așadar să lucre-ntr-acolo ca să elideze orice exces de felul acesta, spre a reaseza elementele în deplina lor proprietate". (Ms. Academiei 2254, fila 374 v - 375 r).

Când deci Pompiliu Eliade acuza, în 1901, pe Eminescu de insuficienta distincție a sunetelor limbii, poetul or fi putut să-l trimită, ca sentimentul unei îndelungi meditații, la traducerea lui din 1869, pe marginile căreia, tocmai la capitolul citat, făcea remarcă aceasta: „chestiuni de viață pentru actor”, după cum putea să-l trimită «la fragmentele din *Studii asupra pronunției*.

Ideea mai sus citată: fiecare sunet al unei limbi e legat de toate celelalte într-un sistem, idee care astăzi înviorează studiile lingvistice, a fost nu numai tradusă, dar și asimilată și aplicată de Eminescu, bunăoară atunci când

exemplifică greșelile de pronunție ale moldovenilor. Iar în capitolul următor: *Frumusețea pronunției. Însemnătatea vocalelor și consonantelor, silaba, cuvântul*, criticul german tradus de poet insistă asupra acestei idei că *frumusețea articulației* atârână de vorbitor, de „cât suflet poate el inspira sunetului articulat”, iată de ce se oprește amănunțit asupra caracterizării fiecărui sunet, ceea ce-l îndeamnă pe poet să se gândească și la locul convenit sunetelor specifice românești. Întregul capitol al traducerii s-ar cere înfățișat și comentat aici, atât este de adânc frământată tocmai problema rolului sunetelor în dicțiune.

Dar în afară de cerința clarității stricte a sunetelor mai este și aceea a vecinătății, a înrudirii, a întregului sistem expresiv. Aceasta ține seama de nuanțe și de marginile permise de simțul limbii, atunci când este vorba de caracterul ei cursiv. Singură cerința separării răspicate a sunetelor dă adesea impresia unei sfortări, ceea ce e însoțit de neplăcere. Pe când o anumită libertate, o alunecare face pronunția să fie mai ușoară și liberă în marginile îngăduite de natura sunetelor și „i de context. Toate aceste vederi, care se găsesc în „Biblia actorului”, pe care a ucenicit Eminescu, arată că el a fost pus de timpuriu în fața problemei de tehnică a sunetelor, asupra căreia Pompiliu Eliade credea că a lunecat cu inimă ușoară.

Replica a venit din partea lui Șt. Orășeanu, care își dovedise pregătirea în materie de versificare prin amintitul studiu asupra strofei safice. În broșura *Filosofia lui La Fontaine* după dl. Pompiliu Eliade (Extras din Convorbiri literare, 1901), Șt. Orășeanu, discutând întreaga ideologie literară a lui Pompiliu Eliade, se ocupă și de părerile despre Eminescu. După cum unii critici de azi, dl. Călinescu de pildă, afirmă că nu e poet care să fi siluit limba mai mult ca Eminescu, tot astfel P. Eliade. Dar cu

toate judicioasele observații, mai ales în ceea ce privește aspectele rimelor dialectale, Șt. Orășeanu rămâne totuși principial pe același teren cu Pompiliu Eliade: acceptă regula concepută ca un canon extern drept criteriu al formei. Dar unele dintre „greșelile” relevate puneau probleme mai adânci în legătură cu însăși structura limbii, cu ceea ce este stringent și ceea ce este liber în ea, cu posibilitățile ei de dicțiune; și tocmai astfel de probleme au rămas neatinse în discuțiile urmate atunci. Critica lui Orășeanu n-a avut darul să modifice părerile lui Pompiliu Eliade, care, persistând, le subliniază în lecțiile ținute la Facultatea de litere din București în 1900 - 1901 și publicate apoi sub titlul *Ce este literatura? Condițiile și limitele acestei arte* (1903). Ocupându-se de elementul literar și de cel muzical în poezie, la sfârșitul părții a patra, face și următoarele considerațiuni: „dar poezia română, domnilor studenți, nu este bolnavă și dânsa de când cu Eminescu? Nu vorbesc de pesimismul marelui gânditor, dar vorbesc de această ruptură regretabilă care s-a produs de cincisprezece ani încoace între elementul muzical și cel literar, mulțumită lui Eminescu. De la dânsul mai ales și pentru îndreptățirea numeroaselor sale greșeli de tehnică s-au scos la modă cuvintele de «fond» și «formă» la noi în țară. Spre a exprima gândiri de o netăgăduită valoare, de altminteri, Eminescu a nesocotit rima, a sfărâmat ritmurile. Poeziile lui nu suportă o lectură cu glas tare. Ar trebui să te slujești de o mulțime de subterfugii spre a face să se strecoare în pronunție, nebăgate în seamă, toate greșelile lui de muzică de la sfârșitul și mijlocul versurilor. Citiți poezia *Mortua est*, citiți *împărat* și *proletar*, citiți *Epigonii*, citiți „Satirele”, citiți „Sonetele”... E vreuna din bucățile lui care să suporte în această privință o serioasă critică? Este drept că, înainte de dânsul, Alecsandri, cel mai mare nume ale poeziei române până la 1880, căzuse în

defectul contrar și introdusese un regretabil gol sufletesc într-o sonoritate de cadențe și de rime, care lăsa puțin de dorit. Dar era oare nevoie să se păcătuiască tot atât de teribil în celălalt sens, și trebuia renunțat oare la toate progresele muzicale pe care le realizase poezia rămână treptat de la lenăchiță Văcărescu încoace? De aici înainte, vom avea iarăși totul în această direcție de făcut"... (*Op. cit.*, p. 102 - 103).

Dar chiar citatul acesta dovedește că ce) moi urgent lucru de făcut era o privire mai temeinică în metrica noastră, întemeiată nu pe modelul eterogen al metricii franceze, cu concepțiile ei de „corect” și „necorect”, ci pe însăși structura limbii noastre și pe o adevărată trăire a valorilor realizate până acum.

Polemica stârnită de P. Eliade a continuat și prin intervenția revistei *Semănătorul*. Erau cuvinte de laudă pentru Eminescu și de rezerve pentru Alecsandri, la care P. Eliade dă o replică prin broșura *semănă torului* (1903). El mai revine asupra chestiunii versificației și într-un articol din *Viața nouă* (II, 1906, p. 217 - 222) intitulat *Versificație și logică*. Aici afirmă principiul sănătos că versul nostru nu trebuie construit nici după cel francez, nici după cel german. Când însă arată normele, ele se reduc tot la principiul corectitudinii măsurilor: „El trebuie să fie credincios numărului de silabe și căderilor ritmice odată alese”.

Față de manifestări ca acestea, era de preferat adunarea materialului în sens pozitivist. Lucrarea domnului O. Densușianu despre *Aliterație* inaugurase adunarea de materiale, care însă priveau deopotrivă versul și proza.

O primă culegere sistematică de exemple referitoare numai la o problemă de versificație românească este aceea a lui August Seriban: *Hiatus, Elision unde Synalophe im*

rumânischen Vers. Este o teză de doctorat trecut la Halle cu romanistul H. Suchter, în 1903. Printre exemple, sunt presărate și câteva din Eminescu. Dar și în această lucrare nu găsești nicio întrebare cu privire la problema expresivității. Lucrarea mai este caracterizată printr-o completă ignorare a ceea ce se discutase la noi, de pildă articolul lui D. Vucici, *Despre hiat*, care se ocupă de hiatul lui Bolintineanu, și pe care Eminescu putea să-i cunoască în *Albina Pindului* din 1868, sau articolele despre *Eliziune și hiat* ale lui Al. Macedonski din *L/teratorul*

(1880), care arată când, după el, hiatul este permis și când nu. Un om de știință poate să nu fie de acord cu interpretările date de un poet. Dar nu e mai puțin adevărat că, întrucât ele aduc fapte și sunt evidente mărturii ale unei forme a gustului, se cer cunoscute și limpezite.

Un lucru ar fi putut să reiasă totuși chiar și din exemplele de hiat ale amintitei teze: caracterul deosebit al limbii noastre, mult mai mlădioasă în ceea ce privește alunecarea și alăturarea vocalelor. Când o compari cu franceza, izbește maleabilitatea limbii române care n-are rigiditatea normelor franceze, provenite într-o mare măsură din nevoia de claritate și dintr-o concepție specială de armonie, care oprește alăturarea vocalelor. Pe când în franceză, de la Malherbe și până azi, dăinuiește regula că legături cu *tu as*, *tu avais*, *tu es* se cer evitate, la noi sunt ceva curent. S-a observat că aproape nu există poezie franceză la care poetul să-și tutuiască iubita. Și când lui Musset, de pildă, îi scapă: *Ah! toiles que tu es /* e prilejul spiritual de a se scuza imediat: *J'ai fait un hiatus indigne de pardon*. În limba noastră însă, în versuri ca: *Tu ești copilă, asta e*, succesiunea vocalelor finale și a celor inițiale nici nu este remarcată, atât de mult stă în spiritul mlădios al limbii.

De la lucrări în care aspecte parțiale din versificația

lui Eminescu erau amestecate cu exemple dintr-alți scriitori, trecem la cea mai însemnată adunare sistematică de fapte, de data aceasta numai în legătură cu opera poetului. Este studiul *D/e Metrik Eminescus* de Al. Bogdan, publicat în *EIHer Jahresbericht des Instituts tiir rumanische Sprache zu Leipzig* (1904). Scopul era îndoit: să dea romaniștilor exemple din arta mai nouă a versificării românești și să alcătuiască o monografie, la care, adăugându-se altele, să avem materialul necesar pentru o istorie a metricii românești. Chiar acest mărturisit scop învederează că esențialul, arta cuvântului eminescian, trecea pe un plan secundar. Într-adevăr, lucrarea este o cmlegere de fișe, în care poeziile publicate până la acea dată dau material pentru a fi rubrtcat în deosebite categorii. Pentru că, după autor, principiile metricii române sunt aceleași cu ale celorlalte limbi romanice, și acestea fuseselră) arătate de metriciorvul german E. Stengel în *Romanische Verslehre*, în *Gundriss der romanischen Philologie* (II, 1, 1902), normele urmate de acest cercetător devin tot atâtea categorii pentru studiosul metricii lui Eminescu. Din nefericire, la 1904, lucrarea lui Stengel nu mai corespundea preocupărilor mai Jnalte ale metrlel, oare începuse (ră» de pe atunci să se manifeste. Într-adevăr, Stengel își încheiase lucrarea încă de ia începutul anului 1887. Și este caracteristic că însuși Al. Bogdan, în adausul în metrica lui, *Nachtrag zur „Metrik Eminescus”*, publicat în același *Jabresbericht*, regretă că n-a cunoscut bunăoară lucrarea lui Fr. Saran, *Der Rhythmus des französischen Verses*, din care capitole apăruseeră» încă din 1900. Astfel, autorul nostru amintește că n-a dat locul cuvenit principiului alternațiunii, pe care pune a temei metricianul german citat.

Cu acest orizont, lucrarea devine un exemplu de mecanizante înșirări care însă nu sunt complete. Avem

astfel capitole despre căderi ale sunetelor inițiale, apoi ale sunetelor finale, cu tabele respective. Avem apoi exemple de hiat al vocalelor inițiale și finale, nici măcar cu versuri citate, căci atât poezirile cât și versurile sunt un simplu număr de ordine. Avem mai departe exemple de legături de vocale, tipuri ritmice de la două la șaptesprezece silabe, tot astfel reprezentate prin litere și exponenți, exemple de cezură, de rime dialectice, rime bogate, asonante și strofe. Dacă ai face o statistică a cuielor, cărămizilor, bânelor dintr-o veche casă dărmată, n-ai proceda altfel. Lucrarea este un exemplu de spiritul atomizant al filologiei vremii aplicat la stud-iul unui poet român. Și totuși lucrarea aceasta este mai utilă decât dogmatismul „regulilor”, așa cum l-am văzut în capitolele de până acum. Partea cea mai utilă este aceea care urmărește întrebări în legătură cu numărul silabelor. Tocma-i în vremea aceea profesa la Leipzig fonetistul Ed. Sievers, care publicase în 1901 o nouă ediție a lucrării sale *Grunefzuge der Phonetik*. Sievers era destinat să fie unul dintre renovatorii studiilor de ritmică și rezonanță acustică. El pusese într-adevăr studiul silabei pe alte temelii și nu litera moartă, ci sunetul viu în caracteristica lui și în ansamblul verbal era o preocupare de căpetenie. Dar nimic din toate acestea nu se află în preocupările metricianului român. Exemplele lui sunt ca și când ar fi o colecție dintr-o limbă moartă în care nu sunetul viu, ci litera dă prilej de observație. Să compare cineva această colecție de exemple cu fragmentele mai sus citate de analiză acustică făcute de însuși Eminescu sau cu cele relata-te de Slavici, ca să-și dea seama cât de departe eram de metrica lui Eminescu.

De atunci, la noi s-a lucrat foarte puțin în direcția aceasta, deși pentru lămurirea valorilor acustice specialiștii străini dau contribuții străbătute de alt spirit decât cel arătat. Și aici se cuvine să facem distincție

hotărâtă între ritmul și armonia poetică și între ritmul și armonia unui poet. Când e vorba de arta cuvântului, cercetările de versificație, desfăcute de ansamblul organic și fărâmițate fie pentru a documenta categoriile metrice, fie pentru a exemplifica aspecte din dezvoltarea unui poet, deșteaptă îndoieli și rezerve. Inutile pentru cine vrea să vadă mai adânc frumusețea plăsmuirilor, tabulaturile acestea de exemple nu pot spune nimic nici metricianului străin, care caută la noi nu ceea ce este general-romanice, dar specificul românesc.

Unul din țelurile lucrării lui A. Bogdan fiind să dea romaniștilor străinii exemple din metrica românească, se cerea o deosebită luare aminte acordată tocmai acelor trăsături prin care limba noastră se deosebește ritmic de celelalte limbi romanice. Astfel, accentul dinamic deosebit de puternic și urmarea lui, caracterul trohaic al limbii 14; sistemul diftongilor, mai numeroși și mai diverși ca în restul României, vocalele închise, cu efectele lor speciale; apoi vocalele scurte, îndeosebi acel! final asilabic, prin care limba română poate da unele efecte de prelungiri atât vocalelor cât și unor consonante; condițiile speciale ale hiatului – iată tot atâtea aspecte proprii ale limbii noastre care condiționează versificarea. Nimic din preocupările acestea nu se vede în lucrarea amintită și nici în vreo altă încercare asupra metricii noastre.

Dar Eminescu, după cum s-a putut *vedea* din fragmentele mai sus citate și din mărturisirile lui Slavici, era mereu preocupat de a adânci limba tocmai sub raportul resurselor ei expresive proprii. Anii petrecuți în lumea teatrelor l-au deprins de timpuriu să observe efectele acustice în naunțele lor.

Printre notele lui, unele au titlul caracteristic *Studii asupra pronunției*. Sunt scrise în preajma anului 1870 și conțin o seamă de observări critice cu privire la

particularitățile dialectale din toate provinciile.

Dintre notele acestea cu privire la pronunție, revin la aceea despre rolul lui *i* final în pronunția moldovenească, unde e neaccentuat trece regulat la *i*. Am arătat mai sus felul de a vedea al lui Eminescu. Reproduc acum întreg pasajul, pentru a ne da seama cum privește el, la acea dată, problematica acestui caracteristic fonem românesc și ce consecințe trage pentru chestiuni de versificație.

„O greșeală de pronunție a moldovenilor și a bucovinenilor este lungirea peste măsură a lui *e* intonat, când acesta este urmat în silaba a doua de-un alt *e*, de ex.: *pepene*, *rece*, *trece*, ș.a. Ei susțin această pronunție de corectă și de frumoasă, deși ea nu-i alt nimic decât consecința naturală a unei alte greșeli de pronunție. Pe *e* final moldovenii (și bucovinenii) îl schimbă în */*, precum *fac/*, *merg/*. Tot așa pe un *e* *chiar* în mijloc numai de sentință că urmează lui *e* cel intonat, de ex.: *pepeni*, *pieptini*. Prin asta însă echilibrul și raportul ce exrsta între silaba intonată, dominantă și între cete neirrtonate, dominate, se strică și trebuie restituit printr-o lovitură de stat. Astfel meargi își are rațiunea de a fi, căci ea ține echilibrul nedreptului */*; însă merge (cu *a*) nu-și scuză existența, căci *e* final (este) în toate drepturile sale și prin asta *i* se ia silabei intonate dreptul de-a se lungi peste măsură, căci echilibrul exista. Acest viciu e o pată a cărților bisericești tipărite de mult și a fost până azi inima pronunției bisericești. Încă și azi poți auzi pe câte un dascăl: *iaste* în loc de *este*”.

Am citat întregul fragment pentru a învedera cum Eminescu privea limba ca un instrument estetic, preocupat în cazul de față de accent și de durata silabelor. Astfel, fonemul nostru specific îi apărea lui ca o posibilitate de a stabili un echilibru de durată în cuvintele a căror silabă accentuată fusese lungită prin diftongare. Dovada că

fonemul acesta îl interesa de aproape o avem în următoarea întrebare, pe care, la 1876, o propunea să fie discutată în cercurile studenților în filologie: „ce înrâurire are / consonans (joc) asupra vocalelor și consoanelor cu care se întâlnește”. Apropiind această întrebare de vederile mai sus citate, este clar că în sfera ei intrase și vechile preocupări de durată a silabelor.

Ceea ce ne interesează aici este nu justetea părerilor mai sus citate ale lui Eminescu, ci natura lor. Potrivit preocupărilor poetului, metrica lui nu poate să fie desfăcută de însăși structura fonemelor noastre în ceea ce au ele mai caracteristic. Și tocmai aceste caracteristici au fost luate de metricienii noștri, în frunte cu Al. Bogdan și Apostolescu, drept cantități neglijabile.

Absența unor astfel de preocupări în legătură cu valorile acustice explică și ușurința cu care s-a pus problema editării poetului.

Nu este deci de mirare că ne mărginim încă și azi la nesfârșite discuții asupra conținutului desfăcut de formă. Chiar când s-au relevat unele paralele sau izvoare, în loc de a fi instrument de individualizare a formei, ele au rămas prilej de discuție ideologică. Cartezianii Sorbonei, unde se duc să se desăvârșesc tinerii noștri, contribuie într-o mare măsură la dănuirea acestei situații. Acolo, într-o cultură cu o strălucită tradiție a formei, direcția ideologică nu este prea supărătoare. La noi însă, unde această tradiție lipsește și într-o fază în care pătri largi trebuie cucerite literaturii, nesocotirea curentă a formei amenință să ne prăbușească în amorf. Cu atât mai mult o reacțiune este necesară.

În situația aceasta, este cu atât mai necesar să ne dăm seama, ca într-un examen de conștiință, de tot ce s-a încercat în ultimele trei decenii, fie și tangențial, în legătură cu problemele de formă eminesciană.

În ce privește versificarea, în afară de unele observații întâmplătoare, avem prea puțin de înregistrat.

Dintre filologii care s-au pronunțat cu privire la versificația lui Eminescu, mai amintim o manifestare: aceea a domnului O. Densușianu în articolul *Versul liber și dezvoltarea estetică a limbii literare*, publicat în *Viața nouă* (IV, nr. 13, 1908, p. 246 - 249). Ocupându-se de problema armoniei versului liber spre deosebire de versul tradițional, face următoarele precizări: „Versurile libere - adevăratele versuri de acest fel, pentru că s-au scris și se scriu multe care nu-și merită numele - se întemeiază pe principiul armoniei interne, al muzicalității strânse între cele mai mici părți care le alcătuiesc; ritmul lor, variat sau capricios la prima vedere, este de o unitate, de o condensare pe care numai cineva cu prejudeții de școală veche nu poate să le recunoască. În versul tradițional elementul armonic principal este rima; pe ea o urmăresc încontinuu poetul ca și cetitorul; dar rima este numai o armonie parțială - armonie finală - a versurilor, cu toate acestea, pe ea s-a pus și se pune mult preț în versificația obișnuită, și de aceea câți nu s-au crezut poeți numai pentru că rimau cu oarecare îndemânare! De aici a urmat că elementului celuilalt al armoniei, și celui mai important, ritmului, nu i s-a dat totdeauna atențiunea cuvenită - dacă rima își producea la sfârșit efectul, poetul era mulțumit, nu se îngrijea totdeauna dacă ritmul era corect. Și mai ales la poeții noștri s-ar putea găsi, pagină după pagină, asemenea păcate datorite încrederii prea mare în efectul rimei, în puterea ei de a întuneca greșelile de ritm. Cu deosebire la Eminescu s-ar putea vedea cât de puțin își da seamă de armonia internă a versului; pentru ritm Eminescu avea o ureche detestabilă și când cetim d. ex, începutul *Egipetului* cu versuri ca acestea:

Nilui mișcă valuri blonde pe câmpii cuprinși de maur,

Peste el cerul d-Egiptet dislâcut în foc și aur; Pe-a lui maluri gălbii, șese, stuful crește din adânc, Flori, juvaieruri în aer, sclipesc tainice în soare.

unde te izbești de monstruoziții ritmice (câmpii, cerul, juvaieruri, sclipesc etc), te întrebi dacă ar mai da impresia de versuri dacă le-ar lipsi rima.

Cei care scriu versuri libere, emancipându-se de tirania rimei, pun pe primul plan armonia ritmică, muzicalitatea versului, așa cum rezultă din fiecare cuvânt asociat cu altul. Dacă ne mai gândim că tot simbolistii au dat o mare atențiune și altei părți a felului cum sunt asociate cuvintele, anume valorii sugestive a fiecăruia din ele alături cu celelalte, nu mai încapе îndoială că versificația simbolistă este un progres față de cea de mai înainte. Și dacă versificația tradițională – cum am spus altă dată, nu susțineam înlăturarea ei – a primit pe ici pe colo câteva îndreptări, pe lângă cele aduse de parnasieni, acestea se datoresc influenței simbolismului.

Comparată cu versificația simbolistă, cea veche ne face impresia unei clădiri având prin colțuri unele motive de efect – ca și rima – fără o deosebită preocupare de armonia estetică a fiecărei părți;

versificația simbolistă amintește din contra o clădire fără înflorituri prin colțuri, dar ale cărei părți sunt bine armonizate.

Dacă versul e o perfecționare a armoniei ritmice și dă mai multă atenție felului cum sunt asociate cuvintele, sub toate raporturile, este sigur că el este chemat să joace un rol însemnat în dezvoltarea limbii literare, în eforturile de înnobilare a ei. În locul strălucirii false, a unei armonii superficiale, cu care ne deprinsese romantismul și de care nu ne-am desfăcut deplin, simbolismul ne dă și în partea expresivă, ca și în cea sufletească, o armonie adevărată, temeinică și de o bogăție care nu înșală. Și cine poate

folosi mai mult din o asemenea îndrumare decât tocmai noi care aşteptăm încă limba literară bine întemeiată în toate direcţiunile? ta dezvoltarea estetică de azi a limbii române simbolismul apare ca o necesitate şi cei care vor veni mai târziu o vor recunoaşte, cum ne vor da dreptate puţinilor care am apărut-o”.

Am citat în întregime acest pasaj pentru că în genere simbolismul a adus, ca nicio altă mişcare literară, o frământare în direcţia tehnicii poetice în ce priveşte versificarea şi armonia. La noi, tocmai simboliştii au scris prea puţin în direcţia aceasta, şi în afară de paginile domnului Densuşianu nu cunosc mai relevant decât articolul domnului Eug. Speranţia: *Acţiunea limbii vorbite asupra vieţii psihice*, în *Revista de filosofie*, vol. XII, serici nouă (nr. 2, aprilie-iunie 1928, p. 119 – 134; nr. 3, iulie-sept., p. 250 – 258). Deşi problema românească iese din sfera preocupărilor, lucrarea aceasta este cea mai de seamă contribuţie teoretică dată la noi în chestiunea expresivităţii, având şi remarcabilă bibliografie străină.

Această restrânsă activitate a simbolismului nostru pe terenul discuţiilor cu privire la formă se poate explica în parte prin greutatea problemei şi puţina pregătire a publicului. Dar părerile mai sus citate, mai ales în ceea ce priveau pe Eminescu, erau ele întemeiate pe concepţia de muzicalitate şi de armonie proprie simboliştilor, sau în fond se întemeiau pe vechea concepţie a corectitudinii măsurilor, în numele căreia şi P. Eliade contestase pe Eminescu? Când dl. Densuşianu afirmă că Eminescu „pentru ritm avea o ureche detestabilă” şi releva la el „monstruoziţi ritmice”, aceste aprecieri sunt făcute în numele principiului corectitudinii măsurilor şi ca o exemplificare că la noi poeţii nu se îngrijesc totdeauna „dacă ritmul era corect”.

Vom avea prilej să revenim asupra problemei ritmului

în legătură cu măsura și cu armonia. Și vom vedea că tocmai pentru că în vers ritmul și armonia hotărăsc, se cer alte criterii decât acelea de tabulatură a măsurilor. În cazul special al strofei din *Egipetul* povestea este lungă. Începe cu critica unui P. Grădișteanu și dăinuiește până la recentii interpreți. Nu ne-am dat seama că se cuvine să plecăm de la realitatea acustică străbătută de sufletească. Firește, dacă ești deprins să citești versurile numărând măsurile, cuvintele relevate de dl. Densușianu sunt evidente scăderi. Dar observ mai întâi că tocmai acele cuvinte pe care cade un deosebit accent de înțeles ies din schema măsurilor care aici, în fiecare emistih, este un tetrametru trohaic. Dacă Eminescu ar fi citit această poezie (și totdeauna trebuie să plecăm de la o realitate acustică), în lectura lui s-ar fi simțit deosebirea dintre ritm caracteristic și ritm măsurat. Tocmai pentru că azi ne dăm seamă că versul este mai mult decât ritm mecanizat, îmbinarea elementelor măsurate cu cele caracteristice nu mai poate fi socotită ca o scădere. Problema se cere lămurită de la caz la caz. În opera tragicilor greci, ca și în Shakespeare, a fost într-o vreme o adevărată întrecere de a releva „greșeli” analogice cu acelea din Eminescu. Azi, în mare parte datorită lărgirii de orizont aduse de simbolisti în chestia tehnicii versificației, multe greșeli ca cele amintite apar ca momente expresive, iar înlăturarea lor ar fi o scădere a creațiunii.

Citind strofa din *Egipetul* potrivit nu măsurii, ci nevoilor ei de exprimare, observi că „monstruozițiile” cad sau la începutul emistihului, pentru a introduce un nou element al viziunii, sau vin pentru a scoate un efect care, fără abaterea de la măsură, ar fi fost imposibil.

Iată, de pildă, versul al doilea:

Peste el cerul d-Egipet distăcut în loc și aur;

Elementul nou este și aici tocmai în cuvintele care ies

din schemă: *cerul d-Egipet*. Făcând pauza cuvenită înainte de aceste cuvinte, pronunțându-le ca pe un tot menit anume să-ți evoce imensitatea bolții care domină și izolându-le, cum cere și înțelesul, printr-o pauză firească înaintea emistihului, ai redat acustic exact viziunea lui Eminescu. La fel cu celelalte aparente greșeli. Iar dacă cineva ar obiecta că prin acest fel de a trăi poezia se distruge elementul măsură, observăm că elementele eterogene numai atunci pot fi supărătoare când covârșesc. Dar când sunt dominate de un ansamblu omogen și se încadrează expresiv în el, atunci nu mai putem vorbi de scăderi, așa cum socotea P. Eliade.

La un adevărat poet astfel de abateri se cer totdeauna privite și sub raportul stilului fiecărei opere. În *Egipetul* stilul este descriptiv, deci un stil în care cuvântul este chemat să creeze și perspective, planuri deosebite; iar într-o viziune atât de vastă cum este aceea din *Egipetul* planurile variate de încadrare se puteau pierde fără acea răspicată marcă prin variația măsurii. De altă parte, în stilul descriptiv culoarea joacă și ea mare rol. Să fie oare o întâmplare că toate greșelile semnalate în strofa amintită coincid cu nevoia de a crea perspective și cu aceea de a caracteriza aspecte ale coloritului? Într-adevăr, atât emistihul al doilea al primului vers: pe *câmpii cuprinși de maur*, cât și acel *cerul d-Egipt* mai sus discutat, introduc noi elemente de perspectivă; iar *gălbui, juvaieruri în are* și *sclipesc* sunt efecte de culoare scoase viu în relief tocmai prin abaterile de la măsură. Când unii critici recent, ca dl. Călinescu, vorbesc de schimbare de accent în juvaieruri de pildă, aceasta este dănuirea criteriilor vechi, în contra cărora totuși se ridică teoretic. La un adevărat poet se cuvine să ne dăm seama dacă astfel de abateri nu sunt altceva decât licențe sau „monstruoziități”: momente caracteristice de ritm care în cursul ritmului predominant

vorbesc sugestiv, în cazul de față potrivit intenției descriptive. Și când în opere de plină maturitate, în *Scrisoarea UI* de pildă, versuri descriptive ca: *Iar în patru părți a lumii vede șiruri munții mari, Atlasul, Caucazul, Taurul și Balcanii seculari; Vede Eufratul și Tigris, Nilul, Dunărea bătrână* – ne sunt înfățișate de aceeași critică drept barbare strămutări de accent menite să documenteze lăudata siluire a limbii, observăm că și aceste abateri sunt tot momente expresive, care se cer citite cu accentul firesc și viu din aceeași nevoie de a crea perspectiva prin elemente eterogene în ritm. „Monstruozițările relevate sunt deci *opозиții ritmice*, tot *atât de necesare ca și opозиțiile fonemelor*.

III

UN ANALITIC

În situația aceasta, articolul lui G. Ibrăileanu, *Eminescu. Note asupra versului* (1929), apare, după studiul lui A. Bogdan, ca singura contribuție serioasă cu privire la versificația eminesciană.

Este impresionant să vezi pe acest vechi reprezentat al esteticii conținutului îndreptându-se spre preocupări de formă și făcând târziu efortul grea de a se adapta imperativelor filologice, de care tinerii critici au încă o sacră oroare.

Din nefericire, psihologismul era prea puternic. Chiar și într-unele aspecte elementare, ca, de pildă, în simpla analiză și caracterizare a sunetelor, se văd nepotriviri, ca atunci când consonantele nazale **m** și **n**, care în toate limbile sunt privite ca „sunete moi”, la G. Ibrăileanu sunt în chip constant „sunetele metalice **m** și **n**”. Este suficient ca cineva să le încadreze în chiar exemplele citate, pentru ca să se încredințeze că astfel de sunete voalate sugerează cu totul altceva decât „sonoritatea consoanei metalice”.

Ca să aibă un model în cercetările de versificare,

Ibrăileanu n-a mai urmat tradiția, care, de la Heliade Rădulescu, s-a afirmat mereu, de a se adresa și metricii clasice și celei franceze, ci a ales un excelent model francez: M. Grammont, *Le vers français* (ediția a treia, 1923). Este o lucrare bogată în exemple fin analizate, dar pe alocurea cam doctrinară și ținând prea puțin seamă de unele mijloace de control, pe care le poate da fonetica experimentală aplicată la versificație.

Ca știi-nță a naturii, fonetica experimentală rămâne străină de esența ritmicii, pentru că ritmul este nu fiziologic „reflex cerebral”, cum înclină să creadă G. Ibrăileanu, ci ordine spirituală care transsubstanțiază timpul inert în timp estetic, divizându-l și străbătându-l de sufletească până în cele mai mici amănunte. Când însă este vorba de un mijloc de control al impresiilor subiective, curbele și cifrele foneticii experimentale pot fi de folos.

Pornind de la controversele ridicate de simboțiști, un cercetător francez. A.* Lote, și-a propus să studieze problema experimental și a publicat în 1913 rezultatul multor ani de cercetare în lucrarea *a lexandrin d-apres la phonétique experimentale*. (Ediția a doua este din 1919, în trei volume, dintre care ultimul conține numai tabele și cifre).

M. Grammont ținea prea puțin seamă de această lucrare. Lote a înregistrat în aparat fragmente din poezii francezi, clasici și moderni, adunate de la un mare număr de persoane de diverse categorii sociale, de la profesor universitar și de la actor până la o servitoare cu școală rurală. A prelucrat apoi opt ani de zile faptele înregistrate, măsurând toate aspectele și dând cifre și tablouri comparative. Astăzi, metricienii utilizează datele acestea, între altele, poți urmări raportul dintre diferitele accente în silaba franceză. Există un accent de durată, un accent dinamic, un accent melodic paralel cu cel dinamic și un

accent special al rimei, fiecare dintr-aceste fiind determinat cu mijloace proprii. Poți astfel într-același vers să urmărești durata, puterea și înălțimea silabelor. Felurimea aceasta a accentelor și ierarhia lor în versul francez deșteaptă întrebări asemănătoare și în ritmica românească.

Limba noastră este caracterizată printr-un puternic accent dinamic. Există oare pe lângă el și alte aspecte ale accentului, care concură să dea viață specială

— De fapt, este vorba de Georges Lote.

versului nostru, și care este raportul dintre ele? Acestea și multe alte întrebări, bunăoară cele cu privire la hiat, la accentele secundare, ar putea să găsească pentru dezlegarea lor un punct de sprijin în cercetări de fonetică experimentală. Dar spre deosebire de Lote, ar trebui să se țină seama în primul rând de caracterul de totalitate al expresiei ritmice: pentru estetica versului românesc descifrarea unei singure creațiuni românești alese va cântări mai mult decât cercetarea fragmentelor oricât de numeroase. Meritul cel mai însemnat al lui Lote este că, disociind vechile deprinderi și rupând cu silabismul, ne dă material pentru a supune îndoielii preceptele vetuste ale criticii pe hârtie. Prin aceasta, se impun alte norme de observare, care pot fi rodnice în aplicarea lor la versificația noastră. Îndeosebi doctrina corectitudinii măsurilor a primit o puternică lovitură. De altă parte, s-a confirmat și pe calea aceasta necesitatea de a pleca de la impresia acustică, spre deosebire de ceea ce susțin unii poeți și chiar unii critici ai noștri.

Faptele și părerile aduse în discuție de Lote își găsesc unele corespondențe în lucrarea lui Gram-mont, care însă nu Le-a dat tot relief. Astfel, acest clasic model francez putea să servească pentru lămurirea unor categorii prozodice, dar nu putea să fie un îndreptar în adâncirea

problemelor noastre, pentru că versificația franceză, tradițional concepută, apare profund deosebită de cea românească: aceea este condiționată de numărul silabelor, care principial au valoare egală, pe când ritmul versului românesc nu are această stringență, are mai multă libertate în distribuția silabelor accentuate și neaccentuate. În privința aceasta, metrica germană, mai aproape de versificația noastră, putea să dea sugestii mai potrivite.

Plecând de la considerațiuni asupra fondului, G. Ibrăiianu deosebește în creațiunea lui Eminescu două perioade. Piatra de hotar este anul 1879, cu poezia

Rugăciunea unui dac. Până atunci aspectele optimiste ale vieții tot mai aveau răsunet în opera lui; de atunci atitudinea optimistă este aproape absentă. Deosebitele atitudini au ca efect o fundamentală deosebire ritmică; până la 1879 metrul predominant este cel trohaic, de atunci însă predomină iambul.

După G. Ibrăiianu, afirmarea vieții este mai potrivită cu troheul, iar iambul exprimă mai adecvat devalorizarea vieții.

Câte afirmări, atâtea purvete de întrebare. Mai întâi, pentru cine consideră felul de a lucra al lui Eminescu cronologizarea deșteaptă îndoieli. Este știut că *Rugăciunea unui dac* este un fragment dintr-o dramă pe tema necredinței în iubire, alcătuită pe la 1875, și alte poezii publicate după 1879 au originea tot atât de îndepărtată. Să mai amintesc numeroasele grupuri de versuri anterioare care au trecut la poeziile fazei a doua?

În documentarea lui Ibrăiianu poeziile publicate după 1883 alcătuiesc lotul cel mare de opere în metrul iambic. Dar, cu alt prilej, își exprimă convingerea întemeiată că poeziile publicate după îmbolnăvirea poetului trebuie să fie privite cu multă rezervă în ce

privește cronologia.

Ca să poată menține între cele două maniere hotarul anului 1879, criticul explică numeroasele excepții. De ce, de pildă, *Scrisorile* și *Glossa*, care aparțin fazei a doua, sunt totuși în ritm trohaic? Potrivit caracterului ritmic, „troheul mai simplu (e metrul versului popular), mai alert, mai repede, e la Eminescu metrul stărilor de suflet mai optimiste, mai romantic-idealiste, mai juvenile, al versurilor în care viața se afirmă”. Dacă deci *Scrisorile* și *Clossa* sunt în ritm trohaic, este pentru că fondul lor cerea cu necesitate acest metru. Când însă face caracterizarea fazei a doua, tot despre Scn son1 citim următoarele: „Atitudinea optimistă va fi absentă de aici încolo în toate poeziile filosofice: Scrison /e / și IV (Mircea din *Scrisoarea III*, amorul medieval din *Scrisoarea IV* sunt idealizarea trecutului, sentiment eminamente pesimist, și nu cuvântul acordat atitudinii optimiste), *Glossa* și *bricite stele*”.

Prin urmare, într-acestea atitudinea optimistă este absentă. Dar, după opt pagini de la această părere, discutând de ce poeziile acestea din faza a doua sunt totuși în metru trohaic, afirmă următoarele: „*Scrisorile* sunt pesimiste în diferite grade și din diferite puncte de vedere, dar tonul lor este satiric, sarcastic, vehement, este în genere o afirmare puternică de viață. În *Scrisori* mu e tânguire, nu e descurajare, nu e suprimare decât pe alocurea, deci trebuie să aibă metrul trohaic. Afară de asta, invocarea lunii și descripția peisajelor de la începutul *Scrisorii I*; evocarea adolescenței din *Scrisoarea II*; Baiazid, Mircea, Rovine (prima jumătate a *Scrisorii III*); amorul medieval fericit (jumătatea primă a *Scrisorii IV*) sunt elemente eminamente trohaice”. Cum vedem, cu opt pagini înainte atitudinea optimistă e absentă în Ser/son, iar elemente ca Mircea și amorul medieval sunt „sentimente eminamente pesimiste”, iar după opt pagini, *Scrisorile*

devin „afirmarea puternică de viață”, iar Mircea, Rovine și omorul medieval fericit nu mei sunt „sentimente eminamente pesimiste”, ci „elemente eminamente trohaice”.

M-am oprit la această discuție nu pentru a releva scăderi atât de grele în opera unui critic, dar pentru a învedera necesitatea unei alte căi în cercetarea ritmicii noastre. Deprins să separe conținutul de formă, criticul împarte conținutul liricii lui Eminescu în două loturi mari și caută fiecăruia echivalentul forma! Este drept că, teoretic, el proclamă adecvarea formei la fond, dor din chiar formularea sa se vede cuta veche a marxismului literar. «În poezia lui Eminescu un anumit fond cerând, provocând un anumit ritm, nedezmintita adecvare a formei la fond e *probată obiectiv*» – lucru greu în estetică. Se ilustrează așadar cu fapte că creația lui Eminescu nu are nimic din ceea ce s-a numit muncă – exercițiu, «compoziție» –, că e fapt profund biologic. Pentru cine este condus de analogia cu științele naturii, este firesc lucru să vadă în creațiunea lui Eminescu «un fapt *profund biologic*». Și cum biologia este anterioara sufletescului, pesimismul biologic trebuia să aibă echivalentul lui formal, iamb pesimist. Eroarea fundamentală vine deci tot din separarea indisolubilei unități dintre fond și formă, iar această unitate este dată numai în fiecare creațiune, privită ca o individualitate unică. Numai separând ceea ce nu se poate separa, poți afirma că *Glossa*, de pildă, poezia contemplativă prin excelență (într-o formă anterioară purta titlul *En spectateur*), are «un ton agresiv-saitine».

Și apoi, de unde această marcată opoziție: troheul este optimist și iambul pesimist? Părerea lui Ibrăileanu este formulată astfel: „Iambul, mai grav, mai încet (în muzică durată este un mijloc de a «reda tristețea»), e metrul pesimismului, al deprimării, al analizei”.

Mai întâi, în afirmări atât de categorice se cuvine să ții seama și de experiența literară și de datele metricii comparate. Las la o parte metrica antică, unde de la anacreontică până la hotărâte îndemnuri la acțiune iambul era frecvent, și relev, din domeniul metricii moderne, un bloc de fapte: iambul este versul clasic al popoarelor germanice, este mândrit cu predilecție de Lessing, Schiller, Goethe.

Un cercetător al metricii lui Goethe, Andreas Heusler, a arătat că iambul a fost versul preferat al poetului german încă din timpul adolescenței și până la bătrânețe (Goethes *Vorskunst*, în *Deutsche Vierteljahrshefte für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 3 Jahrgang, IU, Bând. p. 76).

A vedea în iambul acestor poeți un reflex al pesimismului ar fi absurd.

Cât de îndoielnice sunt astfel de împărțiri tranșante se poate constata și dintr-unele păreri contradictorii, care circulă în lucrări de poetică. Pentru M. Drago-mirescu, de pildă, „iambul este o unitate ritmică energetică”, deci tocmai contrariul de ceea ce credea Ibrăileanu.

Sunt și unii fonetiști care înclină să creadă că iambul și troheul corespund la două tendințe contrarii ale firii noastre. Astfel, unul din cei mai de seamă. O. Jespersen, plecând de la ideea că iambul suie și troheul coboară și că ești totdeauna mai grăbit să urci o culme decât să cobori, ajunge la alte concluzii decât acelea ale lui Ibrăileanu. „Les corvsonnes precedant la voyelle qui este pour ainsi dire le sommet de la syllabe sont régulièrement tres breves, mais celles qui lui succedent sont tres souvent longues. De meme, une syllabe avânt une syllabe forte tend generalement a être prononcee plus rapidement et avec moins de force cu'une syllabe suivant la forte. Cest aussi ce qui motive la lenteur generale des rythmes trochai

ques. Les rytmes îambiques, au contraire, sont le plus souvent assez vivaces. En musique aussi, on voit que les pièces commençant par une mesure d'attaque sont le plus souvent caractérisées par un mouvement assez rapide".

Cum vedem, părerea aceasta este fundamental deosebită de cea citată a lui Ibrăileanu.

Dacă una din aceste păreri ar fi adevărată, problema ritmică ar fi din cele mai simple. Și sistemul ar putea să fie extins la ritmica popoarelor. Eminescu, atunci când caracteriza pronunția franceză, cu silaba ultimă accentuată, releva de fapt caracterul iambic al acestei limbi. De altă parte, limba noastră are un pronunțat caracter trohaic, ca și italiana, ca și germana. Literaturile respective ar avea atunci un substrat pesimist sau optimist. Și ar rămâne să lămurim de ce natură este pesimismul nostru trohaic, spre deosebire de cel italian sau german.

Pusă astfel, problema valorilor ritmice stă pe un teren incert. Este aici una din supărătoarele urmări provenite din aplicarea terminologiei clasice la metrica modernă. Este știut că termenii iamb și troheu vin, ca atâți alții, din metrica greco-latină, cu o structură profundă deosebită de a noastră. Acolo, troheul era un „picior” alcătuit dintr-o silabă lungă urmată de una scurtă, iar iambul avea o silabă scurtă urmată de una lungă. Astfel metaforele: iambul suitor și troheul coborător, redată vizual prin schemele cunoscute: (J-U, aveau o strictă semnificație de durată. Versificația noastră însă este bazată pe accentul dinamic și acesta nu poate fi o mărime uniformă ca succesiunea de vocale scurte și vocale lungi.

Într-adevăr, în iambul modern nu toate silabele neperechi sînt uniform de slabe, după cum nici toate silabele pari n-au un egal accent de intensitate. Aici, intensitatea variază de la silabă la silabă, de unde rezultă o

largă scară în accentuare.

Când într-una din criticele dramatice citate, Eminescu afirma că în nuanțele infinite ale vocii se pot oglindi nenumărate caractere și simțăminte omenești, când explica diversitatea efectelor după chipul cum cade accentul pe o silabă a unui cuvânt și nu pe alta, când, în sfârșit, vorbea de scara largă a accentului etic, ei implicit afirma diversitatea puterii accentului în fiecare dintre silabele unui vers, fie ele accentuate, fie neaccentuate. Și, după cum Eminescu recunoștea o infinită posibilitate a accentuării, tot astfel fone-tiș/tii modernii constată că liimbile cu accent dinamic n-au numai două tipuri de accent; slab și tare, ci, în cuprinsul acestor două categorii, sunt variațiuni notabile. Urmarea este că în octosilabul iambic, de pildă, fie la începutul, fie în cuprinsul versului, o silabă, fie și neaccentuată, (o) să aibă o dinamică mai vie ca o săobă pereche.

În special, este interesant cazul când accentul celei de a doua silabe pățește față de accentul primei silabe. Aceasta aduce o ieșire din schema metrică și impune, de fapt, versului un caracter deosebit de cel iambic: versul se apropie de troheu, ceea ce este îndeosebi evident în cele cu rimă feminină, care, de fapt, este trohaică. Astfel, când Luceafărul spune:

Do, *mă voi naște din păcat*, accentul de intensitate de pe prima silabă face din restul silabelor un sir de trohei. Dar se poate obiecta că astfel de momente sunt excepții, explicabile prin mișcarea vie afectivă, care înfrânge în chip caracteristic tiparul metric.

Mai adecvat văd problema deosebirilor dintre iamb și troheu metricienii care pleacă de la faptul fundamental al primului accent dinamic. Dacă într-un vers iambic privești silaba inițială neaccentuată ca o pregătire pentru prima silabă tare, așa cum se întâmplă de fapt în fraza muzicală,

atunci silaba inițială a versului devine ceva asemănător cu ceea ce germanii numesc „Auftakt”. Astfel, opoziția dintre iamb și troheu rămâne o simplă notare schematică, granița acustică între troheu și iamb fiind fluctuantă.

Ceea ce a dus la ideea unei tranșante deosebiri expresive între versurile moderne iambice și cele trohaice, în sensul că ambele ar corespunde unor stări contrastante de sentiment, a fost dubla metaforă: iambul este suitor, pe când troheul este coborător. Cum se întâmplă adesea, metafora a fost luată ca o realitate, o imagine a căpătat puterea de mit, atribuindu-se versurilor în iambi certe valori sufletești, în contrast cu versurile trohaice. Istoria metricii arată când și cum au apărut aceste vederi, care adesea se contrazic, după cum la noi, tot astfel și într-alte literaturi. Plecând de la metaforele „suitor” și „coborător” și de la faptul că în veselie vocea se ridică iar în tristețe se coboară, s-a răspândit și părerea că iambul este versul afirmării de viață, pe când troheul este al depresiei, arta fiind o imitație a naturii.

Cât de puțin contează acest principiu se poate vedea și din părerea lui Ibrăileanu, care, pe baza reflexului biologic, o variantă a principiului imitației, susține tocmai contrariul: iambul este pesimist, troheul este optimist.

În realitate, dispoziția în care te lasă o poezie atârână de un complex de fapte expresive, care vârfază de la o creațiune la alta, totalitatea mijloacelor acustice colaborând cu ansamblul mijloacelor stilistice. Astfel, deprinderea de a rupe unele aspecte din contextul lor și a le privi prin prisma schemelor metrice tulbură viața formei. Ca să arate printr-un exemplu cum în faza a doua a artei lui poetice, în versuri mici, Eminescu își impune greutăți mari, „o formă draconică”, Ibrăileanu citează strofa:

Căci unde-ajunge nu-i hotar, Nici ochi spre a

cunoaște, și vremea-ncercă în zadar Din goluri a se naște.

„În care Eminescu formulează nici mai mult nici mai puțin decât geneza timpului”. Dar contextul arată aici altă intenție: fiorul apropierii de Dumnezeu, un aspect propriu din poezia inefabilului. Amintesc că aici timp, spațiu și cunoaștere sunt tăgăduite, pentru a sugera printr-această formă negativă absolutul Dumnezeirii, străină de formele cunoașterii omenești. Aceasta, ca observare de fond, cum se zice. Ca formă, tocmai această strofă este aleasă pentru a ilustra că silabele sunt „orânduite conform unui sistem fix de accentuare”. Dar este suficient să observe cineva distribuția accentelor primului vers, în care primele trei accente cad pe vocala *u* însoțită de nazală, sugerând fiorul tainei și al depărtării, iar al treilea cade pe vocala a urmată de bogatul în răsunet **r**, sugerând parcă ceva din măreția apropierii de absolut. Să compare acum cineva această distribuție a accentelor cu aceea din versurile următoare, în care de fapt versurile se sprijină numai pe două accente, pe primul și pe ultimul, ca și cum între ele ar fi un gol, după cum, în sensul arătat, gol de omenesc este locul unde ajunge Luceafărul.

Începem să vedem că separarea elementelor acustice de conținut duce la mutilarea amândurora. Rezultă că metrică și ritmică sunt realități expresive nedespărțite și care nu se destăinuiesc în adâncul lor decât

! a lumina întregului. Atât este de adevărat, încât, după ce în articolul amintit G. Ibrăileanu dă moi m-ulțe exemple, dintre care unele fericite, despre mijloacele acustice ale lui Eminescu, către sfârșit simte nevoia de a observa „utilizarea lor și distribuția lor în poeziile mari, în care fondul de idei și de sentimente e variat și complex”. Dar și aici deprinderea de a izola tulbură valoarea observațiilor, și este deosebit de prețioasă următoarea mărturisire făcută târziu: „numai o analiză simultană a

tuturor mijloacelor ar arăta complet efectul fiecăruia - și complexitatea procesului de creație - căci elementul sonor capătă un coeficient de la celelalte - și invers". Este o recunoaștere că ritmica este un simplu șablon, atunci când nu privești problema expresivității cuvântului în tot complexul ei. Aceasta însă cere alte instrumente de adâncire decât cele din studiul cercetat.

După cum procedeele lui A. Bogdan erau tipice pentru faza pozitivistă a istoriei literare, poziția lui G. Ibrăileanu este caracteristică pentru psihologismul analitic. Acesta credea că poate lămuri o plăsmuire din elementele ei cele mai simple, indiferente unele față de altele. De aci erori atât de izbitoare ca discutatele păreri despre caracterul mecanic al iambului sau al troheului. Privind însă istoric atitudinea lui G. Ibrăileanu, nu-i poți face o vină că rămâne departe de concepția structurală a formei, de care și tinerii rămân încă atât de străini, pentru că cere o altă pregătire și o altă adâncire a esenței.

IV

CONTRIBUȚIA NOII GENERAȚII

Rămâne să vedem ce plus poate să aducă noua generație.

De orice culoare ar fi, impresionismul e instinctiv dușmanul oricărei încercări de control obiectiv, deci de critică a formei. Ca un intermezzo, amintesc aici o reacție tipică, felul cum dl. P. Constantinescu, într-un volum de *Critice* (1933), judecă articolul *Note asupra versului* al lui Ibrăileanu. O adevărată cascadă de invective: *banalități de manual; locuri comune evidente; platitudini didactice; exegeză de țârcovnic; belfer provincial* etc, etc. Urlătoarea aceasta este întreruptă numai de argumente ca următorul: „Dar cele mai multe din observațiile sale n-au nici meritul noutății. De peste trei decenii, A. Demetriescu a arătat biruințele și inovațiile formale ale poeziei eminesciene”.

De la înălțimea aceasta, încheierea articolului: „Cu o asemenea orientare și percepție nu putea să ne ofere decât banalități și ineptii”, cade lapidar de concludent.

Pentru ca să vedem totuși ce plus poate să aducă noua generație în problema formei, aleg nu un critic de duzină, dar pe cineva care, atât prin aprecierea marelui public cât și prin poziția oficială devine reprezentativ. Adaug că eu însumi îl apreciez, căci altminteri nu l-aș lua ca prilej pentru lunga discuție care urmează.

Cu greu ai putea găsi o carte mai potrivită pentru a ilustra erorile la care ajungi când desfaci poezia de expresia ei decât lucrarea domnului T. Vianu, *Poezia lui Eminescu*.

Începând prin a face tabula roșă de tot ce s-a lucrat până acum (părere pe care am subscris-o bucuros), autorul își formulează astfel țelul cel nou: „a pătrunde mai adânc în lumea motivelor și aspirațiunilor” poetului. Dacă am zăbovit până acum în atingerea acestui țel, este pentru că ne-am oprit prea mult la îngrămădirea materialului informativ. Stând prea mult sub influența disciplinelor istorice, privirile noastre au fost abătute de la esența poeziei. Și totuși, cea mai mare parte a lucrării se ocupă tot cu repudiatele întrebări de istorie: influențe, analogii, izvoare, totul însă bemolizat cu des repetatul „poate”, nostalgia deficienței documentare. Afară de ultimul capitol, toate celelalte pagini sunt discuții cu privire la ideologia poetului și a poeziilor. În centru stă părerea, care circulă mereu de la Gherea și până azi, cu privire la firavul ideal social și civilizator al poetului.

Primul capitol vrea să fixeze „atitudini și motive romantice” din opera de tinerețe. Sunt vagi aspecte de tematică. În definitiv, o tematică a poetului ar fi un folositor instrument de lucru. Cu o condiție: tema să fie exacta individualizare a acestor monade care sunt

creațiunile poetului, nu raportarea unor aspecte parțiale la întrebări ca aceea despre absența idealului civilizator, rod al scepticismului.

Voi lua pe rând principalele afirmări ale acestui capitol, pentru a învedera procedeele și rezultatele.

Ocupându-se de bucata *Junii corupți*, constată satirizarea tinerilor secătuiți de avânt. Făcând însă o apropiere de *Scrisoarea III*, afirmă că aici scepticismul înfierat în *Junii corupți* „este chiar fundalul de reflecție și melancolie din care se va desprinde viziunea despre lume”. După ce abjurase crezul său revoluționar, poetul satirizează scepticismul și, în același timp, îl acceptă, căci alcătuiește „propriul său sentiment modern de viață”.

Scepticismul *Scrisorii III*? Evident, în țesutul acestei scrisori întâlnești și cuvântul *sceptic*; și ai putea să-i înregistrezi ca plan de rezonanță de mai multe ori, fără însă ca acordul total al plăsmuirii, cu accentele ei de indignare și de revoltă, să poată marca o acceptare a scepticismului. Negațiunea vremii politice și sociale este reversul unui suflet stăpânit peste măsură de marile valori morale ale vieții. Sentința este deci dată în numele acestei table de valori, pe care o simți afirmată în chiar accentele de indignare. Cât de eronate sunt interpretările chiar și ale unor încercări din anii începuturilor se poate vedea din cele spuse despre bucata *Amicului F.I.* Ar fi o poezie care acceptă scepticismul, „degustându-l ca pe un farmec subtil și învăluitor”. Dar este dar că aici Eminescu a dat expresie unui sentiment de afirmare. Zbuciumul rătăcirilor lui din anii de pribegie nu poate să stingă în sufletul lui credința în artă:

Candela ștersei de-argint icoane
A lui Apolon, crezului meu.
Mă topesc tainic, însă mereu
De ale patimilor orcane.

Imaginea *ștersei de-argint icoane a lui Apolon* ar părea o afirmare de scepticism, dar ea este încadrată de metafora *candela* și de determinarea *crezului meu*, pe care stă accentul.

În această bucată, pe care am numit-o prima poezie eminesciană, toate tumultuoasele sfâșieri lăuntrice nu sunt decât fondul pe care se reliefează gândul final: în fața morții eventuale, o valoare supremă este afirmată: arta.

Dar dacă gândul zilelor mele. Se stinse-n mintea lui Dumnezeu, și dacă pentru sufletul meu Nu-i loc aicea, ci numa-n stele:

Voi, când mi-or duce îngerii săi Palida-mi umbră în albul munte, Să-mi pui cununa pe a mea frunte și să-mi pui lira la căpătâi.

Chiar și dintr-o simplă analiză ideologică, privind însă bucata nu fragmentar, vezi că nu poate fi vorba aici de o acceptare a scepticismului. După cum în balada poporană, ciobanul, în fața morții eventuale, își exprimă, ca într-un testament, dragostea de îndeletnicirea lui, de care n-ar vrea să fie despărțit nici după moarte, tot astfel în această primă poezie eminesciană, pentru prima dată în literatura noastră, dincolo de rătăcirii și de moarte, un poet afirmă dragostea de valoarea supremă a poeziei. Evident, este aici o credință care contrastează cu sentimentul sceptic sau pesimist.

Pentru că la un poet liric motivele au o tainică legătură, adesea o interpretare eronată a unuia duce eroarea într-un întreg complex. În *Epigonii*, această piatră de hotar, poetul care afirmase, cum am văzut, arta ca valoarea supremă, suferă când își dă seama că poezia se desface de mesianismul social de care fusese însuflețită generația anterioară. Urmărind conținutul, dl. Vianu, ca și alți critici ai noștri, vede în *Epigonii* o expresie de pur scepticism. Această stare nu mai inspiră poetului niciun

protest, căci poezia „se încheie cu meditația nimicniciei vieții omenești și, prin urmare, cu o generalizare făcută asupra stării de spirit pe care mai înainte o înfierase”.

Observ mai întâi că, privită în total, poezia nu este o elegie pe ruinele sufletești ale poetului, ci dimpotrivă, o odă străbătută de un cald entuziasm pentru puterea de credință a înaintașilor. Este aici o speță de poezie de care scepticismul a rămas străin. Satira propriei generații este aici un mijloc mai mult pentru a afirma, prin contrast, calda admirație față de „scripturile” înaintașilor.

S-ar putea însă obiecta că însuși Eminescu, într-o scrisoare către I. Negruzzi, discutând *Epigonii*, pronunță cuvântul „sceptic”. Dar după cum prezența acestui cuvânt în *Scrisoarea III* nu este concludentă, tot astfel aici, în discuția cu Negruzzi, nu poate fi o dovadă pentru scepticismul bucății. Iată pasajul:

„Predecesorii noștri credeau în ceea ce scriau, cum Shakespeare credea în fantezmele sale; îndată însă ce conștiința vine că imaginile nu sunt decât un joc, atunci, după părerea mea, se naște neîncrederea sceptică în propriile creațiuni”. Sceptic înseamnă cercetător, iscoditor. Dar cine lasă să răsunе în e! bucata în totalitatea ei, se încredințează că întregul accent stă pe iubirea scripturilor înaintașilor, înfățișați ca tipuri reprezentative; iar critica celor de astăzi este fondul pe care admirația iese mai puternic la iveală. După cum în poezia erotică neîncrederea și apostrofele adresate iubitei nu înseamnă stingerea iubirii, tot astfel culorile sumbre cu care zugrăvește generația lui nu întunecă iubirea scripturilor din trecut și admirația acelor care, prin credința lor, ni le-au dăruit. Cine însă afirmă un sentiment de supremă alipire la o valoare a vieții, chiar când n-o mai vede în contingentele vremii lui, acela este un însetat de absolut, nu un sceptic. Nu înțelege pe Eminescu acela care nu vede

că negațiunea lui este totdeauna reversul afirmării unei valori absolute, care prin negațiune nu este coborâtă de pe pedestalul ei înalt. Din polaritatea aceasta se naște dinamismul marilor lui creațiuni. Iar negațiunea finalurilor este spuma pe care o aruncă la mal, când îndurerat, când sarcastic, când revoltat, acest reflux al elanurilor. Cine vrea să se pătrundă de ce e marea nu se uită la spuma țărmului bătut de valuri, ci la întregul ei dinamism. Firește, pentru cine, teoretic sau temperamental, privește poezia raționalist, ideile, și îndeosebi cele exprimate în final, sunt hotărâtoare, după cum într-o teoremă concluzia. În poezie însă, tematica este un sistem de abstracții, care nu poate alcătui un fundament de comparație al vieții artistice, care întru atât are valoare, întrucât înfățișează o expresie unică, în niciun caz, unele fragmentare asemănări de conținut nu te pot îndreptăți să rubrichezi laolaltă opere care prin expresia lor pot *avea*, împotriva asemănărilor de idei, un ton de sentiment contrastant.

Când deci, în legătură cu *Epigonii*, ni se spune că scepticismul contemporan nu mai inspiră poetului, în cele din urmă, niciun protest, „ci poezia se încheie cu o meditație asupra nimicniciei omenești”, observăm mai întâi câtă depărtare este între tonul unei meditații și al poeziei acesteia, chior și în partea a doua a ei. Mai observăm că tocmai în această parte, chiar și temele se ciocnesc alternant pentru a arăta încă o dată caldă admirație pentru generația „scripturilor”. Sunt strofe în care simetric no; și *voi* stau în contrast. Și sunt strofe în care revin, în generalitatea lor, motivele părții întâi. Chiar și ultima strofă este o simetrică închinare adresată celor vechi, în contrast cu micimea celor noi. Dinamismul acestor contraste e un mijloc de expresie al admirației, deci ceva divergent de acceptarea scepticismului. Axa imaginilor este îndreptată în sus.

Problema literară ar fi simplă de tot dacă vagul tematicii sau generalitatea motivelor și a tipurilor ar putea lămuri un poet. Cele mai mediocre istorii literare sunt pline de amănunte în atmosfera cărora poți plasa ideologic sau tematic pe un poet. Dar în generalitățile acestea esențialul dispare ca într-o nebuloasă. Ca să iau un exemplu caracteristic. *Mo zise* al lui A. de Vigny, de pildă, și *Luceafărul* se adresează lui Dumnezeu pentru a fi liberați de povara nemuririi. Pe tematica aceasta s-au făcut apropieri, s-au stabilit asemănări. Dar este destul să citească cineva versurile lui Eminescu imediat după cele corespunzătoare ale lui Vigny, ca să-și dea seama de o esențială deosebire de ton. La poetul român, un bărbătesc ton major, încărcat de tot dinamismul vieții; la poetul francez, un ton minor, apăsător de toată osteneala. Aceste răsunete acustice deosebite sunt de fapt idei și experiențe deosebite.

În cazul *Epigonilor*, o întreagă literatură de motive înrudite ne stă la îndemână, de la *Barzii Angliei...* lui Byron, pe care desigur Eminescu a cunoscut-o, și până la unele manifestări caracteristice din vremea lui. Din complexul acesta, aleg poezia *D'es irae*, pe care un pesimist ca Leconte de Lisle a pus deosebit preț, deoarece cu ea și-a încheiat, ca într-o sinteză volumul *Poèmes antiques*. Ca și *Epigonii*, poezia este clădită pe un contrast: acela dintre vremurile de credință și avânt ale trecutului și dintre sufletul contemporan, stăpânit de credință. Poezia aceasta face parte dintr-un complex care l-a interesat mult pe Eminescu. Ca într-o totalizare, evocând pe rând formele trecute ale credinței, exprimă deznădejdea poetului față de zădărniciile idealurilor și credințelor care au însuflețit omenirea până astăzi. Ca și la *Epigonii*, partea întâi trece în revistă valorile trecutului. Și după cum Eminescu începe partea a doua cu întrebarea: *iară noi...* tot astfel Leconte

de Lisle o începe cu: *mais nous, nous consommes d'une impossible envie...* După cum la Eminescu, tot astfel și la poetul francez finalul conține accente sumbre. Și totuși, câtă deosebire între cele două creațiuni! De la început, la Leconte de Lisle timbrul este elegiac, pe când la Eminescu evocarea zilelor de aur este un prilej de înălțare. Până la sfârșitul primei părți trecutul este evocat la el într-un crescendo stenic. La Leconte de Lisle, sufletul, în chiar prima strofă, este *pris de lassitude* și, *courbe sous le fardeau des ans multiplies, desabuse*, se îndreaptă spre trecut. Toate evocările credințelor dispărute nu sunt prilejuri de odă, ci jalnice accente de elegie. În ultimul vers al părții întâi înțeleptul privește impasibil epocile istoriei:

Rouler d'un cours egal l'homme à l'éternité, pe când la Eminescu partea corespunzătoare se încheie cu acel: *zimbru sombru și regal*, metaforă menită să exprime și acustic măreția vremii lui Ștefan. Față de iremediabila ruină a tuturor credințelor trecutului și față de imposibilitatea prezentului de a aduce zei noi, poetul francez încheie cu acea invocație a morții menite să ne dea repausul pe care viața l-a tulburat...

Se poate însă vorbi în *Epigonii* de o astfel de ruină generală și de un scepticism care să învăluie totul? Ritmul de odă, neconținută preamărire a credinței înaintașilor, subliniată simetric și în ultima strofă, totul vădește că în conștiința poetului nostru nu poate să fie dărmată credința că arta este mai mult decât un voluptuos joc de icoane și de glasuri tremurate.

Ansamblul acestei opere, ca și al altora, te oprește să afirmi că „satira scepticismului și acceptarea lui se întrunesc în modul cel mai caracteristic” în poeziile de tinerețe. De fapt, satira e negațiunea scepticismului. Atunci, ce cale ar mai rămâne deschisă pentru a susține în chip repetat o astfel de părere? Adunând fragmentarele

trăsături prin care Eminescu zugrăvește scăderile vremii, poți oare alcătui din ele un autoportret? În cazul acesta, imagini ca: *simțiri reci, măști râzânde... pe-un caracter inamic, Dumnezeuul nostru: umbră, patria noastră: o frază*, apoi concepția materialistă după oare chiar și valoarea supremă, genialitatea, este praf, toate acestea ar alcătui veridicul portret moral al poetului, pe care prin toate fibrele lui îl simți străin de toate aceste trăsături. De fapt, toate aceste aspecte negative sunt tot atâtea accente de ironie, amărăciune și sarcasm, cerute de ansamblul plăsmuirii.

În ce privește „idealizarea trecutului”, aceasta era la Eminescu nu un refugiu în lumea basmului și a neverosimilului, ci un mijloc de afirmare a unor valori supreme. Tocmai pentru că acestea se cereau afirmate în chip absolut, nu puteau fi încadrate în contingențele prezentului, veșnicul izvor de nemulțumire pentru idealști, nici în viitorul de care, în chip instinctiv, fug artiștii, pentru că spațiul și timpul lui sunt lipsite de căldură și culoare, căzând în afară de dinamica experienței estetice.

Nu există poet care să-și plaseze plăsmuirile de inspirație socială în viitor. Există însă o școală critică, cunoscuta ideologie marxistă care predică necesitatea unei astfel de poezii. Pornite de la Gherea, sugestiile ei se strecoară și în critica domnului T. Vianu, îndeosebi când interpretează poezia socială a lui Eminescu.

Ca și Gherea, dl. T. Vianu recunoaște într-o bună parte din poeziile de tinerețe ale lui Eminescu, și îndeosebi în cele sociale, „amestecul demoniei revoluționare cu acceptarea filosofică a scepticismului”, adăugând însă că aceasta nu este produsul mediului, cum credea Gherea, ci o atitudine romantică. Amestecul acesta ar fi îndeosebi vizibil în poezia *înger și demon*. Dar, după cum *Epigonii* nu marchează o acceptare a scepticismului, cu atât mai puțin

înger și demon.

Făcând abstracție de *Viața*, o încercare de adolescent, care poate fi așezată în constelația poeziei sociale tip Bolliac, restul poeziei sociale a lui Eminescu exprimă aspecte felurite ale unei viziuni superioare: identitatea esenței umane, aceeași la proletar ca și la împărat, condiționează mai adânc fericirea sau nefericirea decât osebirea treptelor sociale.

În *Ta twam ași* (expresie indică, amintită și de Schopenhauer ca formulă pentru a denumi substratul unitar al întregii ființări), fiica de rege este recunoscută în esența ei ca una și aceeași cu declasata, care-și întinează viața în taverne: două vieți în două inimi și o singură femeie.

În *Împărat și proletar*, monarhul detronat, și el o biată jucărie a forțelor istorice, stă la malul mării, ale cărei valuri sunt parcă icoana zadarnicelor frământări, mereu reînnoite ale omenirii. Corăbii învechite, trecând ca umbre, par simboluri de pe pânza vremii. În cadrul acesta, viziunea regelui Lear, simbol al vremelniceii măririlor pământești, plutește în cugetul împăratului, sporind puterea sugestivă a celorlalte simboluri. Astfel, ni se destăinuie întregul sens al frământărilor sociale. Împăratul intuiește că esența vieții umane este veșnica dorință, niciodată satisfăcută. Fm-părat sau proletar sunt numai învelișuri întâmplătoare ale unui înțeles uman comun, ca și fiica de rege și declasata din *Ta twam ași*. Fericirea și nefericirea umană izvorăsc deci nu din formele sociale, ci din însăși structura sufletului omenesc.

În cadrul acesta al poeziei sociale, *înger și demon* anihilează ura de clasă prin puterea unificatoare a iubirii. Cum împăratului detronat i se dezvăluie la malul mării identitatea de esență a tuturor, tot astfel demonului revoluționar i se dezvăluie pe patul morții nu puterea urii,

ci puterea supremă a iubirii. Astfel fiind, toate argumentele care, de la Gherea până la dl. Vianu, văd în această concepție „o acceptare filosofică a scepticismului”, se lovesc de datele realității artistice a expresiei, una și aceeași cu concepția. O apropiere a fetei de împărat de demonul victorios n-ar mai fi putut simboliza toată puterea iubirii unificatoare. Afirmarea acestei iubiri este tocmai antipodul îndoielii, al scepticismului, așa încât nu putem vedea în Eminescu tipul destrămatului sufletesc, în felul lui Musset, pe care, ca și Gherea, îl aduce în discuție dl. Vianu.

Astfel, luxul de apropieri, când de un romantic dintr-o epocă, când de altul dintr-altă epocă, pentru a învedera unele locuri comune, se dovedește zadarnic față de cerința primordială de a individualiza *ceea* ce este unic într-o creațiune.

Încheind capitolul acesta al domnului Vianu, te încredințezi încă o dată că, pe lângă cauzele care ne-au împiedicat să atingem țelul propus de autor: acela de a adânci poezia eminesciană, mai trebuie să subliniem una, și încă pe cea mai de seamă: deprinderea nesfârșitelor discuții cu privire la un conținut, care devine cu atât mai cenușiu și controversabil, cu cât rămâne desfăcut de expresia lui, și este astfel rubricat în categorii sociale sau istorice înainte de a fi fost individualizat. Și vom vedea treptat că, fără o adâroc *we* a formei, această individualizare rămâne iluzorie.

Să vedem acum cu ce deprinderi abordează dl. Vianu problema expresivității eminesciene. Voi aminti părerile despre imagini și cuvinte tipice.

Când am înfățișat directivele de azi în cercetarea formei, m-am oprit anume să arăt că filologii H. Sperber și L. Spitzer, în lucrarea *Motiv und Wort, Studien zur Literatur und Sprachpsychologie*, dedicată fostului lor

maestru W. Meyer-Liibke, își propun să arate, fiecare printr-un exemplu, cum anumite particularități sufletești a doi scriitori se oglindesc nu numai în frecvența motivelor, dar și în a imaginilor, și a unor anumite cuvinte și fraze, lată, de pildă, scriitorul german Gustav Meyrink, la care se vedește un larg paralelism pe de o parte între motivele epice și descriptive, de altă parte între cuvinte și fraze. Când el este obsedat de o anumită reprezentare, materialul lingvistic curent suferă certe modificări, așa încât sfera tradițională a unor cuvinte se lărgeste în detrimentul altora. Reprezentările obsedante, vădite prin tendințele de expansiune a unor cuvinte tipice, au corespondențe și în inventivitatea epică a poetului. După cum în psihanaliză, observând asociațiile cele mai frecvente care se perindă în conștiința unui „subiect”, poți ajunge să dezvălui, din aceste constante ale expresiei, cauza devierilor patologice, tot astfel frecvența cuvintelor îți poate dezvălui adâncul unui poet.

Este mai întâi de observat că cele două exemple alese de cercetătorii amintiți înfățișează aspecte excepționale, care se mlădie ușor acestui fel de sondaj psihanalitic. Astfel în scriitorul G. Meyrink abundă motive în legătură cu complexul fiziologic de înăbușire: tulburări de respirație, moarte prin strangulare etc. Paralel cu aceste motive, era firesc ca în vocabularul lui Meyrink să abunde cuvinte înrudite cu arătatul complex.

După dovezile aduse de H. Sperber, ele apar în nuvele și romane oarecum de dragul reprezentărilor ca atare, mult mai frecvent decât ar fi necesar. Adesea se multiplică, depășind sfera tradițională a expresiei. La rândul lui, complexul de reprezentări ale înăbușirii, strangulării etc. este subordonat sferei unui complex mai larg: stânjenita funcționare a unui organ omenesc: inimă, ochi. Apar chiar tulburări ale vorbirii. Cu bogate dovezi,

este documentat complexul orbirii, care obsedează fantezia, chiar când nu este necesar. Cum vedem, toate aceste felurite aspecte ale limbajului apar ca reflexe ale unui fel unitar, ale unei personalități ciudate.

Autorul acestei sugestive încercări recunoaște că pot fi poeți de seamă, la care metoda aceasta n-ar fi aplicată. Dar acesta nu este un argument ca să dăinuiască acea scădere a istoriei literare, care cercetează creațiunile unui poet numai sub aspectul motivelor, făcând abstracție de particularitățile limbajului. Nu numai frecvența cuvintelor, dar, mai mult chiar decât aceasta, opozițiile dintre cuvinte pot dezvălui adâncuri proprii de sentiment. Pentru aceasta însă se cere să privești de aproape întreaga structură a lexicului și a celorlalte mijloace expresive. Frecvența unui anumit cuvânt adesea n-ar putea să spuie nimic despre cele mai caracteristice creațiuni ale lui Eminescu. Fiecare poet fiind o lume aparte, pentru fiecare se cere un procedeu adecvat. Astfel, metoda prețuiește cât tactul celui care o mănuieste, știind că un adevărat poet, cu fiecare creațiune, își creează și o tehnică proprie. Dacă frecvența cuvintelor a putut releva unele particularități la un scriitor ca Meyrink este pentru că aici între motiv și cuvânt este o identitate, vădită prin excepționalul acela al funcțiunilor fiziologice înăbușite. De aceea, probabil, cercetătorul german nici n-a recurs la celelalte aspecte ale limbajului: caracterizarea prin ritmul frazei, morfologie, sintaxă etc.

Am amintit încercările lui Sperber și Spitzer pentru că în capitolul *Voluptate și durere* dl. Vianu încearcă să aplice la Eminescu un astfel de sondaj psihanalitic al limbajului. „Legăturile de cuvinte, afirmă domnia sa, pe care un poet le întrebuințează mai des, alcătuiesc un semn limpede al impresiilor care l-au urmărit mai statornic... Există fără îndoială reveniri de contexte aidoma sau

asemănătoare, care sunt ca niște focare în care se adună razele convergente ale poeziei. A le găsi pe acestea și a le cuprinde în toată întinderea înțeleșului lor înseamnă a încerca să te faci stăpân peste nucleul în care se găsesc condensate virtualitățile mai de seamă ale unei creațiuni”.

Complexul revelator al impresiei totale ar fi la Eminescu expresia *farmec dureros*, cu variantele *dulce jale*, *dureros de dulce*, *fioros de dulce*. Aici este ceva comun cu alți poeți romantici, care și ei au frecvente expresii asemănătoare.

Adaug că nu era nevoie de documentare pentru acest loc comun, căci însuși Eminescu l-a caracterizat într-o scrisoare către Iacob Negruzzi, când vorbește de acel „aer bolnav, deși dulce, pe care germanii îl numesc Weltschmerz” și care, după Eminescu, pătrunsese și în literatura noastră la Nicoleanu, Scheletti, Matilda Cugler. De fapt, această îmbinare sădită în însăși psihologia plăcerii și a durerii, dar mai ales a melancoliei, este caracteristică și pentru altă formă de artă, de pildă pentru acele plăsmuiri care au un pronunțat caracter de „morbideză”. Ea ar putea fi documentată mai larg la Eminescu. Când, de pildă, el zice: te desfaci *c-o dulce silă*, nu mai este aici nimic din „Weltschmerz”, ci un moment care izvorăște în chip firesc dintr-o psihologie normală, în care plăcerea și durerea sunt indisolubil asociate.

Deși Eminescu are la îndemână un corespondent cu mai larg orizont în cuvântul dor, totuși el preferă expresia analitică *farmecul dureros*, pentru că acestea ar reda un caracter de elan absolut pe care, firește, cuvântul dor nu-l are. „Dorul despre care farmecul dureros ne vorbește, scrie dl. Vianu, nu se îndreaptă nici către trecut, nici către viitor, ci către fuziunea prezentă și integrală. Farmecul dureros este un dor metafizic, el este aspirația de a ieși din forma mărginită și proprie. El este năzuința de a rea Liza

scopul ultim al voluptății, posesiunea infinită și totală, dar amestecată cu durerea că această năzuință nu poate fi îndeplinită niciodată”. Acest farmec dureros, precizează dl. Vianu, este „fenomenul pur al voinței de a trăi, al acelei tensiuni necurmăte și fără de răgaz, deopotrivă cu sima în fericire ea și în duirere și care alcătuiește esența vieții și în același timp tema lirismului eminescian”.

M-am oprit la toată această discuție pentru că aici este locul să ne înțelegem asupra esenței creațiunii eminesciene. Am afirmat, în *Personalitatea lui Eminescu*, această concepție: prin firea lui, un sentiment eminescian este un elan care se dezlănțuie în absolutul lui. Aș avea, deci motiv să fiu satisfăcut de recunoașterea acestui dinamism care cu câțiva ani în urmă era tăgăduit. Și, firește, dacă interpretarea stilistică a domnului T. Vianu ar fi exactă, dacă *farmecul dureros* ar fi expresia dinamismului eminescian (pe care aici îl afirmă răspicat, dar peste câteva pagini îl tăgăduiește tot atât de categoric), aș constata cu satisfacție cum caracterizarea stilistică vine să confirme intuiția esenței eminesciene.

Din nefericire, tot ce spune dl. Vianu despre *farmec dureros* la Eminescu rămâne departe de expresia stilistică a „acelei tensiuni necurmăte și fără de răgaz”, pura voință de a trăi, recunoscută ca tema lirismului eminescian.

Să ia cineva pe rând toate exemplele citate, să le integreze în ansamblul concepției și se va încredința ușor că ele înfățișează sau o stare de morbidezza, sau un accent cu totul secundar.

Exclamația Mariei din *Strigoii*: *Las să mă uit în ochii-ți ucigători de dulci!* este singura care poate fi interpretată ca o afirmare de patima. Dar notez că acest moment de idilă în ansamblul poemei este irelevant. Căci se adaugă el oare față de elanul lui Arald, care-și smulge mormântului iubita, și față de patima strigoilor, care, uitând de toate,

înfruntă și faptul zilei și rămân astfel pe veci ținuiți în mormânt? În această caracteristică plăsmuire eminesciană sunt momente expresive unice, menite să afirme nesațiul patimii absolute; acestea se cer însă lămurite, nu în ornamente de felul celui citat, care nu te duc în inima poemei.

Restul exemplelor domnului Vianu sunt sau momente de morbideză, sau expresii ale unei stări de melancolie în psihologia căreia, cazul este frecvent în toate literaturile, intră amestecul de dureros și dulce.

Reflexia fecioarei din *înger și demon: ce puternic e, gândi ea, cu-amoroasă dulce spaimă*, exprimă tulburarea unei fecioare, în care nu există nimic din elanul acelei total și infinite posesiuni, pe care ar vrea s-o documenteze. În ansamblul de idilă din *Povestea teiului*, când Blanca zărește pe Făt-Frumos, sentimentul ei de farmec dureros este o tulburare a sufletului de fecioară și nu trece de sfera de idilă, ca și momentul când *cornul plin de jale, sună dulce, sună greu*. Astfel, dovezile aduse documentează numai aspecte ale idilelor eminesciene. Iar cuvintele Cătălinei: *Mă dor de crudul tău amor / a pieptului meu coarde*, se cer integrate în ansamblul celei de a doua metamorfoze a Luceafărului. În chiar aceeași strofă, sunt urmate de versurile: *Și ochi mari și grei mă dor, / privirea ta mă arde*, evident reflex al întrupării lui: *Dar ochii mari și minunați / lucesc adânc, himeric, ca două patimi fără saț / și pline de-ntuneric*. Firește, aici nu mai suntem în sfera idilicului, dar nici într-aceea a variantelor farmecului dureros.

Adunând cineva toate dovezile aduse de dl. Vianu, plus altele, ca de pildă *te desfaci cu o dulce silă*, și comparându-le cu amintitele momente din *Luceafărul* sau cu următorul din *Pe lângă plopii fără soț*:

Căci te iubeam cu ochi pagini

*Și plini de suferințe, Ce mi-i lăsară din bătrâni
Părinții din părinți.*

poate să măsoare distanța de la notele de idilă, de melancolie și de morbidezza la expresia elanului eminescian, care aici e unul și același în el și în toată omenirea. Sunt deci două categorii de imagini, care se cer lămurite cu alte mijloace decât cele arătate.

Altfel vei descifra esența eminesciană, dacă pleci de la un material și o metodă ca cele arătate, și altfel dacă o intuiești din întregul material expresiv, netui-burat de intenția de a vedea într-un poet esențialmente dinamic o întrupare de viziune statică, așa cum face dl. Vianu, alunecând într-o serie de contraziceri.

Era firesc ca cineva care vede în Eminescu un poet al viziunii statice a lumii să creadă că sondează adâncul eminescian, emoția „centrală și revelatorie”, relevând aspecte minore ca cele arătate. Altfel, întregul complex expresiv, esențialmente dinamic, ar striga împotriva interpretării statice, descifrată din idei. iată-ne bunăoară față de imaginea nașterii lumii din *Scrisoarea I*:

*De atunci și până astăzi colonii de lumi pierdute Vin
din sure văi de chaos pe cărări necunoscute și în roiuri
luminoase izvorând din infinit, Sunt atrase în viață de un
dor nemărginit.*

Încercarea de a apropia această imagine de dorul poeziei populare și de a o identifica farmecului dureros confirmă tendința de bemolizare a esenței dinamice a poetului. Astfel, complexul mai sus analizat nu este după criticul nostru, decât „dorul nemărginit” al cosmogoniei din *Scrisoarea I*, pe care „poetul îl găsea deopotrivă cu filosoful în intuițiile subiective ale iubirii și în substratul adânc al realității”.

Făcând o apă din imaginea grandioasă a dorului nemărginit, care atrage din haos lumile, și din aspectele

idilice arătate, absolutul eminescian nu se vădea fundamental contradictoriu cu interpretarea operei poetului ca o viziune statică a lumii. Dar dacă privești imaginea din *Scrisoarea I* în complexul ei firesc alături, de pildă, de ochi *pagini ce mi-i lăsară din bătrâni părinții din părinți*, dacă pe acestea le apropii de imaginile părții a doua din *împărat și proletar*, o neconținută reluare a aceleași intuiții, atunci te încredințezi că, după cum în viziunea cosmosului, tot astfel în aceea a eroticii și a vieții sociale, ca să mă opresc numai la aceste aspecte, există un complex de imagini fundamental deosebite de variațiunile pe tema „dureros de dulce”.

Pentru ca Eminescu să poată apărea ca având o viziune statică a lumii, era firesc ca toate coardele în care vibrează o încordare vie să fie bemolizate. Astfel, acea plinătate a demnității eminesciene, conștiința de sine opusă lumii, una din dominantele poetului nostru, este pentru critica aceasta ca și inexistentă, lată deci cum este diferențiat de marii poeți pesimiști ai lumii. „Sentimentul solitudinii împerecheat cu conștiința demnității umane alcătuiesc trăsăturile de căpetenie ale pesimismului apusean. Aceste două trăsături lipsesc însă în compoziția sufletească a lui M. Eminescu”. Și ca să nu rămâie îndoială, criticul precizează: nu găsim la Eminescu strigătul de revoltă și orgoliu al omului sporit în conștiința de sine. Astfel, soarta rezervată geniului, una din constantele eminesciene, „nu încarcă sufletul său cu sentimentul unei conștiințe ofensate, dar cu atât mai puternice, și care în epoca marilor pesimiști ai Apusului echivalează cu un fel de a afirma viața și valoarea personalității”, în această reacție se vedește însușirea sa de om „al acestui pământ răsăritean”.

Câte afirmări, atâtea răsunete ale criticii a lui Ghe-rea, care sublinia deficiența revoltei la Eminescu.

Dar este suficient să străbată cineva opera poetului pentru a se încredința că *axa* creațiunii sale este tocmai această tăgăduită conștiință a personalității, sporită prin opoziția valorilor: teluric și înalt. Și aceasta nu tardiv și vremelnic, ci de la început și constant prin complexul ceresc-pământesc. Amărăciunea, durerea, revolta, nu sunt la el mijloace de a tăgădui valorile supreme, ci de a le afirma. Cel care ani îndelungați a lucrat la *Luceafărul* și la *Scrisori* nu scotea întâmplător acele accente de supremă demnitate, care vibrează în ce a scris el mai de seamă. Din câte creațiuni s-au înregistrat până la Eminescu pe tema poetului de geniu, ar fi interesant să se releve una care să afirme mai răspicat decât cum a făcut-o el conștiința demnității supreme a creatorului și identificarea lui cu această valoare. Nici Leopardi, nici Vigny, niciun altul dintre pesimiștii lumii n-a înălțat demnitatea creatorului pe un pedestal mai înalt. Și repet, aceasta nu printr-o tardivă atitudine, ci prin însăși *axa* creațiunii, nedespărțită de stilul său de viață. Iar adâncirea stilistică a creațiunii va învedera un dinamism în concordanță cu această trăsătură.

Aceeași tendință de a vedea în Eminescu un contemplativ static în contrast cu dinamica Apusului duce și la interpretarea aspectelor formei, în primul rând a elementelor acustice. Nimic n-ar putea învedera mai potrivit primejdiile unei critici prin deducțiune raționalistă decât următorul pasaj pe care-l citez în întregime, căci este în legătură și cu felul cum este rezolvată problema armoniei eminesciene, de care ne vom ocupa mai târziu. „Universul acustic al lui Eminescu este făcut din șoapte, foșnete, îngânări, murmure, din sunete pierdute, molcome, line și abia auzite, din vaiere, aiuriri și cântece de izvoare, din torsul greierilor și al cariilor, din baterea înceată a ramurilor și cutreierări de unde, din tot atâtea sunete câte

se potrivesc de fapt cu înțelegerea lumii ca o iluzie și cu dulcele și pasivul său sentiment de viață". Mergând pe aceeași linie, un alt critic va vedea în versificația lui Eminescu „o metronomie a somnului”.

Firește, când intuiția artistică îți îngăduie să vezi la Eminescu un astfel de sentiment de viață dulce și pasiv, logica îți cere ca și expresia acustică să fie în concordanță, deci o serie de astfel de îngânări. Iar când cauți dovezi, un poet liric este totdeauna un bogat rezervor de tot felul de efecte parțiale, așa încât ai putea chiar să sporești lista indefinitului muzical la Eminescu, din idile bunăoară. Dar a reduce la aceasta acustica eminesciană înseamnă a mutila realitatea. Să ia cineva pe irând oricare din marile lui creațiuni și se va încredința ușor că altfel trebuie să fie privită acustica eminesciană.

Mai înainte, am vorbit de ritmul de odă ol *Epigonilor*. Este negațiunea caracterizărilor citate. Este de ajuns să-și amintească cineva de felul cum sună evocarea lui Heliade, a lui Mureșan, a lui Alecsan-dri și apoi opozițiile acelea dintre *noi* și voi cu accente dureroase, adânc frământate, ca să-și dea seama de ce puțin contează față de acestea unele expresii ca „glasuri tremurate”, care pot să apară și aici. O luptă de motive cu specială dinamică acustică sunt și poeziile *Venere și Madonă* și *Mortua est*. Iar când, față de acest ansamblu, apare o notă ca *torsul s-aude l-ai vrăjilor caier*, a te opri la ea ar fi să caracterizezi o simfonie printr-un acord parțial. Tot astfel *Egipetul*, cu regii care se plâng sălbatic în mormânt, cu uraganul care aleargă nebun, cu orașul scufundat, în care regii petrec în *chiot orice noapte până-n zori*.

În ultima parte din *împărat și proletar* sunt unele accente care ar pleda pentru o înșirare de sunete în felul celor arătate. Astfel șirul de aliterațiuni și asonante din versurile:

*Pe undele încete își mișca legănate Corăbii învechite
scheletele de lemn; Trecând încet ca umbre...*

Dar aici este o evocare imitativă de sunete pentru impresia lucrurilor învechite, oare trosnesc în bătaia vremii. Și imediat după strofa aceasta urmează versul de largă evocare acustică:

Pe maluri zdrumicate de auirea mării

Emendația aceasta se impune. *Aiurirea mării*, așa cum dădeau toate edițiile este o greșeală de tipar. Manuscrisele vădesc necesitatea rectificării. Să lase cititorul să răsunе în el versul astfel reconstituit, cu accentul care în chip firesc cade chiar pe *auirea* pentru a-i reliefa acustica, și va trăi una din cele mai puternice evocări simbolice ale zbuciumului voinței de a fi, în contrast cu molcomul univers acustic de care ni se vorbea.

Dar acestea sunt numai câteva din numeroasele exemple care pot fi aduse. O problemă ca aceasta nu se dezleagă însă numai prin exemple și contra-exemple izolate. Am indicat aici numai cum ele se cer integrate. Cum se pune însă problema acusticii eminesciene, aceasta voi arăta-o teoretic și practic într-un alt capitol.

Ca să pună în concordanță acustica cu vizualitatea, iată ce aflăm despre universul văzut al lui Eminescu. „Situția sa în mijlocul lumii îi dezvăluie o natură făcută din luciri diafane, așa cum îl făcuse să audă un univers plin de murmure și șoapte. Formele sunt într-adevăr plăsmuiuri statice, scheme solide în care a împietrit scurgerea neîncetată a fenomenelor. Un poet al iluziei universale putea oare deveni pictorul lor? Răspunsul este, firește, negativ, cu atât mai mult cu cât «ochiul romanticului nu se îndreaptă către ceea ce stă, ci către ceea ce devine»”.

Forma interogativă citată caracterizează procedeul raționalismului deductiv: bun într-alte domenii, iată la ce rezultate ajunge în interpretarea poeziei: Eminescu este

un poet cu o viziune statică, al cărui univers acustic este alcătuit din șoapte, murmure și celelalte, dar al cărui univers vizual este numai luciri diafane, nu însă și forme rotunjite, pentru că „formele sunt într-adevăr plăsmuiri statice”, nepotrivite cu ochiul romanticului care „nu se îndreaptă către ceea ce stă, ci către ceea ce devine”...

Lipsa de adâncire a formei ducea până acum numai la nepotriviri între realitatea creațiunii și interpretarea ei. De data aceasta contrazicerile sunt mai grele, căci stau în însăși inima interpretării: avem un poet cu viziune statică, al cărui univers vizual este însăși negațiunea staticului...

Dar toate discuțiile cu privire la opoziția dintre static și dinamic, ca și caracterizările acustice și vizuale rămân deșarte abstracții, dacă nu le vezi trăind până la ultima fibră a structurii expresive. Pentru aceasta se cere mai întâi o receptivitate netulburată de discuțiile ideografice. Când însă citești păreri ca următoarea, de pildă: sub valurile sensibilității eminesciene „simțim adâncul unei mari răceli”, și când imediat după acestea urmează explicația: „este răceala concepției sale filosofice pesimiste și antice”, în sens static, ai dovada că părerea nu izvorăște din experiența artistică, ci din considerațiuni ideografice.

Desfăcute de accentul lor, unele finaluri ar putea explica o astfel de afirmare. Integrate însă în ritmul plăsmuirilor, ele rămân nedespărțite de afirmarea unor înalte valori sufletești. Amărăciunea, durerea și chiar revolta că știința, poezia, iubirea și sentimentul patriotic sunt atât de puțin prețuite în societatea noastră înseamnă oare viziune statică și atitudine anti-civilizatorie? Fără să ne dăm seama, supraviețuiesc astfel unele păreri pornite din ideologia lui Gherea și nu vedem că judecăm ca cele mai sus citate nu se pot întemeia pe un fragment care, oricât ar părea tipic (vom discuta teoria fragmentelor tipice într-un alt capitol), este neconcludent câtă vreme nu-

l integrezi în expresia totală, în formă.

Toate părerile cercetate până acum, chiar și cele despre impresiile auditive și vizuale, rămân tot atâtea aspecte de fragmentară analiză ideologică.

Ajungând însă la ultimul capitol, autorul constată pe bună dreptate, că, după toate discuțiile cu privire la ideologie, „poezia lui Eminescu nu-și trădează și ultima taină a farmecului ei”. Seducția ei profundă fiind de ordin muzical, „toate analizele consacrate poeziei lui Eminescu se opresc în fața întrebării despre natura și semnificația armoniei eminesciene”.

Iată, în sfârșit, cel puțin asupra unui punct, recunoașterea clară a primatului expresivității. Dar felul de a pune problema muzicalității nu este decât o porțiță de reîntoarcere la analiza conținutului. Într-adevăr, această întrebare este cea mai grea, dar se grăbește să adauge că este „până la un punct” irezolvabilă, mintea noastră este lipsită de orice element cunoscut mai înainte prin oare muzicalitatea ar deveni obiect al înțelegerii. Ca instrument de cercetare, afirmă criticul, avem la îndemână numai prozodia. Aceasta însă nu poate scoate la iveală decât aspecte tipice, nu însă și ceea ce este unic și adânc.

În privința aceasta, amintesc aici părerea asemănătoare a domnului Călinescu, care are în plus inovația de a înlocui cuvântul armonie cu „timbru”. „Dar timbrul versului eminescian fiind o urmare a lucrării subconștientului, nu-l vom putea niciodată explica prin elemente acustice ca adunări de vocale și consoane și tonuri de anume soi”. Împărtășind concepția că acustica versului este o disciplină în felul științelor naturale, nu o spiritualizare ritmică, autorul adaugă: „Cel mult putem câteodată să determinăm cauza fizică a unor zgomote care ne încântă”.

Dar a pune astfel problema înseamnă a pleca de la o

premisă aleasă anume, ca să aj-ung-i la un ignorabimus al formei, necesar pentru a te înapoia la ideologia fondului. Într-adevăr, prozodia este tocmai acea parte a metricii care privește elementele în generalitatea lor. Prin ea nici nu se pune măcar problema ritmului, necum a armoniei și a muzicalității. Prin faptul că știi ce este o silabă, un diftong, o vocală scurtă, că deosebești un picior de un vers, sau accentul dinamic de cel temporal, că știi ce este un octosilab, câte forme de strofă există și câte poezii cu formă fixă, n-ai la îndemână decât ceva asemănător gramaticii elementare.

În chip serios, nimeni n-ar mai putea identifica azi armonia cu tiparul metric supraindividual. Pentru a învedera muzicalitatea poeziei, avem astăzi alte mijloace decât schematismul mecanizant al prozodiei. Muzicalitatea fiind o formă a expresivității, este o problemă estetică și se poate asemana valorilor stilistice, variabile de la o creațiune la alta. Stiliștii noi tind s-o încorporeze în disciplina lor, alături de totalitatea mijloacelor expresive ale limbajului. Nefiind tobulatură, armonia reiese din felul cum structura fonetică este străbătută de sufletesc. Ea se cere deci gustată și lămurită ca valoare expresivă. Altminteri, ar rămânea joc de glasuri tremurate sau o vagă formă internă, bună să pui pe ea eticheta incognoscibilului, ca să poți apoi relua în voie discuțiile de ideologie.

În ultimul timp, observațiile cu privire la muzicalitatea poeziei sporesc. Ele dau prilejuri la discuții, la care iau parte nu numai cercetătorii, dar și scriitori dintre cei mai de seamă. Spre deosebire de ceea ce vedem la noi, aceștia vădesc un interes viu pentru problemele de formă și îndeosebi pentru resursele expresive ale limbajului. De la mișcarea simbolistă, care puneă atât temei pe muzicalitatea poeziei, până azi, nu numai poeții apuseni, dar și romancierii dovedesc o tot mai fină

receptivitate pentru efectele de armonie și de melodie.

Ca să arăt aceasta printr-un exemplu, aleg un caz sugestiv, care ar putea servi ca paralelă pentru un moment asemănător la Eminescu.

Prin analogie cu armonia expresivă a cuvântului *fro*/dintr-un moment din creațiunea lui V. Hugo poți învedera cum se poate pune valoarea fonologică a cuvântului *rece* din finalul *Luceafărului*. Citind un fragment din *Paroles sur la dune* de V. Hugo, scriitorul A. Gide observă următoarele cu privire la problema armoniei: „trouvera-t-on dans toute l'oeuvre de Hugo un plus extraordinaire emploi des e muets que dans le troisième vers de l'avant-dernière strophe:

Comme le souvenir est voisin du remords!

Comme o pleurer tout nous ramene!

Et que je te sens Iroide en te touchant, o Mort!...

Ces trois e muets succesifs «Et que je te», après les deux admirables vers qui precedent, revetent d'un mystère extraordinaire ce mot «froide» qui les suit; c'est vraiment, ces trois pas muets, une avancee vers la tombe”.

S-ar putea obiecta că o astfel de observație este un caz întâmplător. Dar faptele asemănătoare sunt azi relevate adesea nu numai de critici, dar și de beletriști.

Teoretic, dacă admiți, cum am văzut mai sus, că sunt unele cuvinte care prin frecvența lor pot fi revelatoare pentru complexul sufletesc al unui poet, atunci de ce să tăgăduiești că sunt certe necesități acustice indisolubil legate de aceste cuvinte. Când P. Valéry, de pildă, în mărturisirile literare date cu prilejul interpretării poeziei sale *Cimetière marin*, făcută la Se “-bona de către G. Cohen, confirmă „ces retours de termes qui revelent les tendances, les frequences caracteristiques d'un esprit”, nu uită să adauge această caracteristică paranteză: „certains mots sonnent en nous entre tous les autres, comme des

harmoniques de notre nature la plus profonde..." 15.

Este aici nu iluzia unui poet, dar sublinierea nedespărțitei unități dintre experiența sufletească și forma acustică. Metricienii confirmă și pun tot mai mult în lumină această armonie. Când la 1789, unul dintre întemeietorii metricii franceze de azi, Becq de Fouquieres, afirma: „on peut souvent constater que le mot generateur de l’idée devient, au moyen de ses elements phoniques, le generateur sonore du vers et soumet tous les mots secondaires qui l’accompagnent a une sorte de vassalite tonique” - era aici o formulare nouă pentru o constatare veche.

Cercetătorii clasicismului antic și ai celui modern avusese (ră) de mult prilejul să releve fapte asemănătoare. Când în pragul epocii pozitivistă, la 1871, un cercetător german, Gustav Gerber, are gândul îndrăzneț de a concepe limbajul ca o funcțiune de artă, cartea lui, *Die Sprache als Kunst* (în 1885 a avut o a doua ediție), adună în două volume compacte un bogat material, în care capitole speciale se ocupă de cuvântul privit în „corpul lui fonetic”.

Multe din ceea ce socotim noi inovații ale poezilor recentă sunt, înainte de afirmarea lor, documentate din mărturiile anticilor și din observări asupra artei lor. Deși demarcația între arta limbii comune și limba poezilor este fluctuantă, deși operează cu vechile noțiuni ale retoricii, duse până în ultimele ascuțimi de distincții, și mentalitatea gramaticală a vremii tulbură adesea caracterul spiritualității limbajului, totuși socot cartea aceasta ca una din cele care au influențat mai mult, mărturisit sau nu, mentalitatea acelor cercetători care au subliniat mai târziu natura estetică a limbajului. Simbolica sunetelor și toate problemele de armonie fiind aici larg documentate înainte de a fi apărut curente literare moderniste (se relevă, de pildă, chiar și înclinarea unora de a compara, înainte de a

fi fost vorba de Rimbaud, vocalele cu anumite culori) - cade părerea acelor critici care văd în atenția pe care noi o dăm azi laturii acustice a poeziei un efect al noilor curente literare, deci ceva caduc. Deosebirea este că azi în cercetarea muzicalității dispunem de alte mijloace de observare și de un alt orizont teoretic.

Deși urechea rămâne cel mai fin instrument de receptivitate acustică, totuși, ca un control al impresiilor subiective, fonetica experimentală urmărește efectele de accentuare, de durată, curbele de intonație, etc. Avem deci posibilitatea colaborării deosebitelor discipline prin cercetări făcute independent unele de altele. Astfel, unele cercetări stilistice, de pildă aceea amintită a lui K. Vossler cu privire la fabula lui La Fonta inele *cor beau et le renard*, pot să beneficieze de curba intonației, așa cum a fost stabilită de un fonetician ca Daniel Jones în lucrarea sa *Intonation curves*.

Am relevat mai înainte, ca un exemplu de analiză stilistică, capitolul acesta al lui Vossler, nu numai pentru valoarea lui, dar și pentru alt motiv: nu cunosc un mijloc mai potrivit pentru a învedera necesitatea colaborării dintre stilistica și acustica plăsmuirilor, decât apropierea acestor două lucrări făcute independent una de alta. Preocupările lui Daniel Jones fiind de pură fonetică, este cert că el n-a cunoscut pe Vossler. Luând ca punct de plecare o placă de gramofon pe care era înregistrată dicțiunea unui societar celebru de la Comedia franceză, fonetistul englez a avut posibilitatea să transpună exact, controlând continuu, curba intonației. Comparând această înregistrare cu analiza lui Vossler, constăți câtă justețe de interpretare are stilistul, dar totodată îți dai seama de cât câștigă o astfel de analiză când este secundată de o vie reprezentare acustică.

Pentru că atât stilistul cât și foneticionul stau față de

opera de artă în două compartimente deosebite și, după cât știu, nu s-au făcut apropieri între lucrarea unuia și a celuilalt, relev aici numai câteva trăsături, care însă ar putea fi urmărite în tot cuprinsul capodoperei lui La Fontaine. Astfel, paralelismul dintre *maître corbeau* introductiv și *mahre renard*, care începe al treilea vers, apoi acela dintre *sur un arbre perche*, și *par l'odeur alleche*, poate fi urmărit și în curba de intonație. Însă coborârea vocii este mai mică la denumirea vulpM, ceea ce subliniază acustic deosebirea dintre cele două firi, pregătind desfășurarea. Tot astfel începutul vorbirii vulpii, acel:

He, bonjour monsieur du corbeau!

cu felul vulgar al lingușitorului de a atrage atenția și de a se vârî în sufletul altuia, este just caracterizat de stilist. Și totuși, valoarea expresivă capătă relief deplin în acea înălțare a intonației care, aici, timp de cinci silabe, se menține la aceeași înălțime, după cum, în chip simetric, și *in que vous me semblez beau*.

După această pregătire, stilistul, relevând felul cum vulpea intră în inima păcălelii prin acel început de vers: expresia *sans mentir*, relevă: „minciuna este exprimată printr-o propoziție eliptică și prin ceva asemănător cu o mișcare emfatică a mâinii, înlăturată din domeniul posibilităților. Toți înșelătorii au acest gest patetic al adevărului”. Dar când, paralel cu acestea, urmărești curba intonației și vezi că tocmai în ultima silabă a expresiei *sans mentir* ai cea mai mare urcare de ton din întreaga fabulă, reliefată și prin coborârea care precedă vocala *i*, și prin căderea care o urmează, trăiești deplin puterea expresivă (hipnotică a momentului).

Astfel se învederează cu toată claritatea necesitatea de a nu separa analiza stilistică de cea acustică, așa cum vom face mai târziu pentru Eminescu.

Pentru a urmări însă valorile acustice, avem nevoie de certe instrumente de lucru. Mai mult chiar decât de caracterizarea intonației, avem nevoie de o justă caracterizare a înseși sunetelor limbii materne. În direcția aceasta, observațiile de fonetică descriptivă ca acelea ale lui Alf Lombard în la *prononciation du roumain*, făcute de curând asupra unui student de la Litere din București, dându-ne posibilitatea de a vedea mai clar în natura sunetelor limbii noastre literare - ne pune [a îndemână un prețios instrument de control, care ar fi fost și mai prețios dacă dădea atenția cuvenită și limbajului afectiv.

Firește, toate acestea fiind mijloace de control, punctul de plecare al cercetării rămâne totdeauna răsunetul artistic al întregului. Astfel, autonomia cercetării literare rămâne asigurată.

Această concepție structurală se impune astăzi în toate domeniile expresivității. Străbătută de ideea finalității, ea este altceva decât vechea idee a concepției despre organism, afirmată încă din vremea Renașterii. Și dacă în limba comună pe primul plan stă astăzi caracterizarea structurală, cu atât mai mult în poezie.

În direcția aceasta o deosebită înviorare a concepției estetice a limbajului reiese dintr-unele manifestări recente, de pildă dintr-una colectivă, contribuțiile cercului lingvistic de la Praga. Continuând și adâncind probleme puse înainte de război în Rusia și stârnite de filologul slav I. Baudouin de Courtenay, (care, lucru notabil, a avut contact cu Hașdeu și l-a influențat), dar mai ales de mișcarea simbolistă, un mănunchi de filologi și-a exprimat, cu prilejul primului congres de slavistică, din 1929, un crez comun, dominat de ideea că „le langage est un systheme de moyens d'expression apropiés a un but”. Ca urmare, „on ne peut comprendre aucun fait de langue sans avoir egard au systheme auquel îi appartient”. Este de subliniat

că această concepție venea mai ales din cercetări noi, făcute îndeosebi în Rusia, cu privire la sistemul expresiv propriu fiecărei creațiuni. De aici concepția de „fonem”, sunetul pătruns de sufletescul vorbitorului, spre deosebire de sunetul vechii fonetici, privit ca reflex fiziologic. Este în această concepție o idee de *valoare*, *nedespărțită* de expresia artistică.

Când, deci, la Eminescu vom învedera certe succesiuni de rime caracterizate prin foneme proprii limbii noastre, când vom constata apoi opoziții produse prin încadrarea, fie redusă, fie frecventă, în alte tipuri de rimă, aceste fapte nu pot fi privite ca un joc indiferent și se cer interpretate, învederând la tot pasul aspectul de valoare. La fel cu structura fonetică a aliterațiunilor, a asonantelor, nu numai în rimă, dar în tot țesutul creațiunii.

Această realitate structurală a plăsmuirilor poetice învederează calea de urmat în caracterizarea muzicalității lor. Succesiunea acestor valori fonetice, care sunt fonemele, se cere privită în totalitatea creațiunii, și armoniile vădite astfel caracterizează adesea mai viu decât ideile adâncul creațiunilor.

Am amintit toate acestea înainte de a le ilustra prin exemple, pentru a arăta cum nu numai gustul scriitorilor de astăzi, care ar putea fi privit ca ceva vremelnic, dar și toată experiența literară a trecutului, și preocupările lingviștilor contemporani nu ne mai îngăduie refugiul în sfera comodă a incognoscibilului, atunci când este vorba de o parte atât de esențială a formei cum este armonia creațiunilor poetice.

Față de situațiunea aceasta, cu atât mai stranii apar paginile domnului T. Vianu despre armonia lui Eminescu. Repet: este aici un refugiu în lumea incognoscibilului, pentru ca, la adăpostul misticii acesteia, să ne înapoieze la analiza conținutului, a cărei insuficiență fusese totuși

proclamată în chiar fruntea capitolului despre armonie. Într-adevăr, după ce subliniază la începutul capitolului primatul acusticii, crezând însă că analiza accentelor și a felului particular cum ele se grupează este unicul mijloc de a învedera armonia, socotind apoi, ca Ibrăileanu, că analiza sunetelor este „fiziologie”, era firesc ca, dispensându-se de orice exemplificare, să ajungă la concluzia că armonia eminesciană nu poate fi descifrată din formă și că, deci, în partea ei acustică va rămâne o taină pe veci pecetluită.

Astfel, pentru a spune totuși ceva despre armonia eminesciană, criticul, întemeiat pe acest eșafodaj de argumente, este nevoit să se înapoieze la categoriile conținutului.

Mă opresc la analiza argumentării acesteia pentru că este tipică pentru deprinderea de a separa conținutul de formă. Există deci o „armonie externă, pe care prozodia școlară o poate cunoaște în elementele ei analizabile”. Aceasta însă n-are nimic comun cu „armonia internă proprie inspirației lui Eminescu, de firea căruia nu ne putem apropia decât pe căi cu totul diferite”.

Să urmărim deci aceste căi „cu totul diferite”.

Firește, dacă iei ca premisă ideea că pentru a analiza armonia eminesciană nu poți avea la îndemână altă pregătire decât pe care ți-o pot da elementele schematice ale „prozodiei școlare”, nimic mai firesc decât să renunți de a analiza acest aspect esențial al formei, oare sunt valorile acustice. Dar anume ne-am oprit mai înainte la felul cum se procedează azi, pentru a învedera cât de departe este problematica actuală de schematicul tic-tac de care vorbește criticul. Dacă cineva a avut vreodată naivitatea de a susține că forma generală supraindividuală poate dezvălui ceea ce este mai adânc în muzica Etatea unui poet, o astfel de părere nici nu mai merită să fie

amintită. Este totuși discutată pentru că era singura cale de reîntoarcere la semnificația ideală, într-adevăr, afirmă criticul, în afară de prozodie mai există ceva: „există și o altă formă, internă și coincidentă cu principiul adânc al inspirației, cu sentimentul de viață care l-a urmărit pe poet. O astfel de formă este manifestarea sensibilă a unui asemenea sentiment de viață, și pentru a ne da seama de firea ei trebuie să încercăm a pătrunde dincolo de stratul impersonal al alcătuirilor prozodice, până în centrul însuși al inspirației”.

Dar forma aceasta, fiind „manifestarea sensibilă” a propriului sentiment de viață, de ce oare ea, și numai ea, n-ar fi obiect de observație trăită? Pentru un estetician răspunsul este surprinzător: muzicalitatea nu este numai un fenomen sonor, „ecoul ei se poate urmări până în straturile difuze ale cenesteziei.

Cercetătorul lui Eminescu, care ar voi așadar să dezvolte cu toată consecvența punctul de vedere al unei analize fiziologice, cum este aceea pe care o practică, chiar fără să o știe, atunci când încearcă să simplifice problema armoniei la una din sonorități, un astfel de cercetător ar trebui să analizeze și înmiitele reacții pe care poezia lui Eminescu le descătușează în cenestezia cititorului său”. Și, ca să dea greutate părerii, criticul amintește cenestezia publicului care se ia după un marș militar.

Părerea aceasta, că ritmul în ce are mai adânc este o chestie de filologie, așa cum credea și G. Ibrăileanu, învederează o dată mai mult ce tenace este vechea deprindere a metodei științelor naturii aplicată creațiunilor sufletești. Dacă însă cercetătorii muzicii ar fi adoptat punctul acesta de vedere, că, pentru alcătuirea științifică a disciplinei lor, ar trebui mai întâi să stabilem „înmiitele reacțiuni pe care le descătușează în cenestezia”

auditorului, desigur că azi am fi, în ce privește studiul armoniei muzicale, în stadiul unde criticul crede că stă muzicalitatea poetică.

Părerii ca aceasta mai învederează ceva: ce șubredă poate fi o estetică atunci când în niciun domeniu esteticianul nu poate să se întemeieze pe o disciplină real științifică. Înainte de a da crezământ filosofilor noștri, să ne deprindem a vedea dacă, cel puțin într-un domeniu concret, ei pot stăpâni întreaga tehnică științifică necesară pentru a cuceri o părticică de adevăr. O filosofie întemeiată pe diletantismul specialiștilor nu este filosofia de care avem nevoie. Anume am arătat mai sus această parte elementară din concepția de azi: una este sunetul fiziologic și alta este sunetul purtător al unei valori sufletești. De acesta, nu de fiziologie și de cenestezie se ocupă cel care vrea să găsească o cale pentru a caracteriza armonia eminesciană.

Dar toate aceste alunecări nu sunt decât tot atâtea mijloace pentru a caracteriza muzicalitatea lui Eminescu prin discuții cu caracter ideologic. Și e caracteristic că, imediat după pasajul citat, începe iarăși jocul cu „ideile” socotite indispensabile pentru o bună înțelegere a lui Eminescu: „față de dificultățile de neînvins ale unei asemenea teme, transpunerea problemei armoniei eminesciene în planul semnificației ei ideale comportă un răspuns cu mult mai posibil și mai ușor de dat”.

Această evidentă separare a formei de conținut, tocmai acolo unde era vorba de esența poeziei, servește la un salt în mistică. Aflăm deci că ideologic înaintașii lui Eminescu erau poeți stăpâniți de ideea civilizației, a civismului și a latinității noastre. Dar civilizația este rațiune. Atitudinea lui Eminescu fiind însă anticivilizatorie, „armonia eminesciană nu este decât expresia muzicală a unei astfel de desfaceri de rigorile civilizației și ale

rațiunii, un fel de reîntoarcere în fluxul lucrurilor înainte de diferențierea și închegarea lor". Ca atare, „poetul însuși nu o aude decât în stările crepusculare ale minții”, „în aromeala clipelor care preced pierderea conștiinței”, sau „în extazul și pierderea de sine a iubirii”, sau, în sfârșit, „ca un acompaniament al supremei odihne în moarte”. Și, pentru a-și preciza gândul, criticul adaugă: „toate acestea sunt asociate în poezia lui Eminescu cu niște clipe de diminuare a conștiinței de sine și cu un fel de coborâre din starea personalității lucide, construită și stăpână pe destinele ei”.

Astfel, pentru că într-un poet poți să găsești fragmente ca să dovedești orice, nu e de mirare că pe calea aceasta Eminescu este caracterizat ca tipul destrămării sufletești până la disoluția conștiinței de personalitate. Am arătat însă mai înainte ce iluzorie este înfățișarea acusticii și vizualității eminesciene ca un aspect al destrămării personalității. Cu procedeul analizat nu ne mai surprinde faptul că la distanță de o pagină „fluxul lucrurilor” stă în concordanță cu „o viziune statică” (Op. cit., p. 149 - 150).

Rămâne problema răsunetului acestei poezii. Aici apare paradoxul cel mai izbitor. Efectul clar mărturisit al poeziei contrazice până la distrugere eșafodajul caracterizărilor amintite.

Chestia cu „înmiitele reacțiuni” descătușate în cenestezia cititorului fiind o realitate pentru care nu putem avea instrumente de cercetare, în chip firesc rămâne ca problema armoniei eminesciene să fie rezolvată în fel impresionist: să fie redusă la mărturisirea efectului global asupra noastră.

Sunt departe de a tăgădui legitimitatea receptivității. O bună parte din istoria literară este alcătuită din istoria feluritelor răsunete ale creațiunii. În mărturisirea unei

impresii se poate strecura mai mult adevăr decât un te miri ce considerațiuni teoretice. Este tocmai cazul criticii de care ne ocupăm. Deși poezia eminesciană este înfățișată ca având o răspicată viziune statică, deși armonia ei este echivalentul stărilor crepusculare ale conștiinței, fenomene de disoluție a personalității, efectul ei este tocmai contrariul acestei stări: „a eliberat în sufletul nostru o provizie de forțe subiective, puternice și proaspete” și marchează „descătușarea unui mare depozit de energii interioare”.

Miraculos efect! Căci, dacă acesta este răsunetul mărturisit al armoniei eminesciene, se naște întrebarea: cum este cu putință o astfel de descătușare de energii dintr-o poezie esențial statică? Ori interpretarea arătată, ori impresia aceasta este falsă. Se învederează încă o dată cum clădirea critică ridicată pe un soclu de ideologie desfăcută de expresie este fără rezistență, se surpă.

Dar se poate aduce o obiecțiune: caracterizarea armoniei eminesciene ca un răsunet al acelor primordiale forțe din care s-a încheiat întreaga ființare înfățișează totuși o parte de adevăr la un poet atât de apropiat de viziunea lumii și de estetica schopenhaueriană, care, în ierarhia artelor, afirma primatul muzicii ca ecoul nemijlocit al voinței.

Am arătat în *Personalitatea lui Eminescu*, și se va vedea și în *Cum plăsmuia Eminescu*, în ce fel această parte a esteticii schopenhaueriene, fiind în concordanță cu însăși firea poetului, l-a ajutat să-și lămurească originalitatea. Dar una este să arăți acest caracter general, care-l apropie, cum vom vedea, pe Eminescu de alți poeți, de Goethe de pildă, și alta este să individualizezi ceea ce este formă eminesciană, deci expresia unică în veșmânt românesc, potrivit unui temperament unic.

În prefața ediției sale, G. Ibrăileanu relevă, pe drept

cuvânt, puterea sugestivă a muzicii eminesciene. O mai relevase și cu alt prilej. Și pentru că dl. Vianu se referă la aceste păreri, mă voi opri să le discut, în concepția schopenhaueriană, când fac abstracție de tot ce este în mine rațiune, de toată lumea aparențelor, rămâne totuși un glas profund al tendințelor, al afectivității, identic cu impulsul care mișcă întreg universul. Este, după filosoful german, voința oarbă de a fi, manifestată în fiecare din noi, ca și în tot ce ființează. Dintre arte, singură muzica, fiind glasul direct al emotivității, poate da fiorul esenței noastre și al lumii. Dominanta poeziei lui Eminescu este această muzicalitate a sentimentelor, desfăcută de contingente. „Această poezie de sentimente generale, afirmă G. Ibrăileanu 16, exprimată printr-un material de imagini strict necesar, prin textul cel mai scurt cu putință, are puterea sugestivă a muzicii. Ca și muzica, poezia lui Eminescu, prin sentimentul ei general, prin lipsa de subiect și de ocaziune, îți transmite cu cea din urmă intensitate o stare emoțională, pe care o umpli cu propriile-ți sentimente, pe care o corelezi cu propriile-ți evenimente sufletești”.

Dar colaborarea noastră, ceea ce se numește factorul asociativ, este o condiție generală a oricărei receptivități artistice. Iar vagul și generalitatea muzicală spun prea puțin despre muzicalitatea poetului nostru. Aprecieri de felul acesta a făcut, de pildă, G. Lanson despre poezia lamairtiniană. Și aceasta este o expresie muzicală a sentimentului în generalitatea lui, desfăcut de contingente. Și despre câți alți poeți ai lumii nu s-ar putea spune exact ce spunea Ibrăileanu despre muzicalitatea lui Eminescu.

Ca și ideologia literară, caracterizarea formei desfăcută de analiza expresiei duce la generalități care nu spun nimic despre specificul eminescian. Cine vrea să dea însă un răspuns la această întrebare: ce aduce nou

Eminescu în poezia lumii – acela nu poate să puie niciun temei pe apropieri ca acelea citate.

Să nu uităm apoi că estetica schopenhaueriană are la bază o lungă experiență a artei și a literaturilor moderne. Paralel cu aceasta, în vremea lui Schopenhauer, și după el, lirica modernă a tuturor popoarelor e caracterizată printr-o înlăturare a zăgazurilor raționalismului și printr-o liberare a emotivității profunde. Astfel, Goethe, Sheliley, Byron, Keats, Micki-ewicz, Lermontov, ca să numesc numai pe aceștia, pot, deopotrivă cu Eminescu, să fie priviți ca glasuri ale emotivității, ca expresie muzicală a esenței umane. Dintr-aceștia aleg un poet care ne va servi să indicăm unele analogii cu lucrarea de care ne ocupăm, dar și o deosebire fundamentală, tocmai acolo unde este vorba de arta cuvântului. Plec de la o lucrare pe care orice estetician trebuie s-o cunoască, un studiu care a făcut epocă în critica și istoriografia literară modernă, acela al lui F. Gundolf despre *Goethe*. Voi caracteriza mai întâi dominantă lucrării și apoi voi trece la problema expresiei.

Prin poeți, istoria devine un sistem de valori al forțelor sufletești manifestate în cultura omenirii. Astfel, biografie, motive, ideologie, expresie se contopesc într-un tot, menit să puie sintetic în lumină icoanele creatorilor privite ca simboluri. În chipul acesta, analiza nu a limbajului poetic în generalitatea lui, ci a limbajului individual descifrat din vers, forme gramaticale, imagini, lexic, într-un cuvânt din toate mijloacele expresive, devine într-o măsură mult mai mare decât până acum o corvastă a istoriografiei literare.

Cercetând, de pildă, faza când Goethe începe să-și afirme propriul fel, Gundolf¹⁷ constată, după cum constată și dl. Vianu, că poezia anterioară nu trecuse de faza rațională și civilizatorie, iar sentimentul era prea des un reziduu uscat al simțirii, nu vibrațiune vie a esenței lui. Ca

și criticul nostru, care vede la Eminescu o „reîntoarcere la fluxul lucrurilor înainte de diferențierea și închegarea lor”, Gundolf văzuse în Goethe „ein Zuriicktauchen in der vorbegrifflicher Zustand der Natur”. După cum Gundolf afirmă în același context că ritmica nouă a lui Goethe, fiind pură mișcare, nu poate fi înfățișată noțional, căci ar deveni pe dată metrică, măsură de silabe și de picioare, tot astfel dl. Vianu, identificând armonia cu prozodia, afirmă imposibilitatea de a învedera și caracteriza armonia poetului, deși, cum am arătat, cercetări recente pătrund tot mai adânc în structura fonetică a creațiunilor și fenomenul este tot atât de străbătut de înțeles ca și celelalte aspecte ale artei cuvântului.

Dar chiar în alineatul următor Gundolf își precizează gândirea: „este dreptul limbii și puterea poetului de a înălța în domeniul gândirii lucruri care mai înainte erau numai trăite, adică de a cuceri intelectului prin limbă noi domenii”. Cum vedem, cercetătorul german, care nu-și propunea să vorbească despre armonie, putea să renunțe aici la contribuția ritmicii, pentru că avea la îndemână un instrument puternic de a pătrunde în esența vieții de sentiment a lui Goethe: analiza cuvântului, cu învederarea mijloacelor noi de expresie ale acestei poezii dinamice. Învederând cum prin cuvânt poetul german rupe granițele dintre datele simțurilor și restabilește astfel unitatea primordială a sufletului, arătând mai departe cum epitetele, de pildă, exprimă nu simple însușiri, dar acțiuni, exemplificând cum Goethe întrebuițează participiul prezent, ca de pildă *schwebende Sterne*, ca adjective de sine stătătoare, nu ca prescurtate propozițiuni secundare, cercetătorul învederează cum Goethe se identifică prin expresie cu înseși glasurile primordiale ale firii.

Când însă afirmi că viziunea despre lume a lui Eminescu este statică, anticivilizatorie etc, și pentru

aceasta te întemeiezi numai pe câteva idei desfăcute de viața concepției, care este forma, atunci nu e de mirare să ajungi la îndoita contrazicere: un poet de viziune statică redă totuși vibrațiunile profunde ale voinței care, prin esența ei, este dinamică; și această viziune statică are tocmai efectul contrariu staticului: „eliberează în sufletul nostru o provizie de forțe subiective puternice și proaspete”...

Era firesc ca interpretarea poeziei desfăcută de expresie să ducă la astfel de contraziceri.

Una din atracțiunile istoriei literare este chipul felurit cum poeții sunt oglindiți în cursul generațiilor, dezvăluind adesea nu adâncul lor, ci firea interpreților, schimbări de perspectivă, curențe de idei și mode ale gustului. Astfel, am avut un Eminescu văzut de puritanismul celebrului Anonim, apoi am cunoscut pe rând reacțiunea naționalistă, socialistă, semănătoristă, poporanistă etc. Era în firea lucrurilor să avem și o reacțiune futuristă. Și este bine că a apărut sub forma unei voluminoase lucrări, aceea a domnului G. Călinescu: *Opera lui M. Eminescu*.

Ea a fost întâmpinată de un concert de laude: foiletoane entuziaste, concurs larg al Fundațiilor Regale, un mare premiu academic, în sfârșit, consacrarea domnului N. Iorga: „O carte vrednică de toată lauda”. Cartea aceasta duce la un rezultat epocal: prăbușirea aproape completă a acelor „mașinării poetice” pe care rutina de până acum le prețuia ca partea cea mai aleasă a lui Eminescu. Caracterizând-o printr-un termen uranic italian, care înseamnă o diminuare a proporțiilor unui corp ceresc prin raportarea la un altul, ea este un *abbassamento* al lui Eminescu. O plecare de steag în fața altor valori. Și prin aceasta o schimbare de perspectivă oare asigură, în sfârșit, poetului locul cuvenit.

Firește, este dreptul generațiilor de a-și afirma gustul. Cât timp cineva se mărginește la „gustul nostru”, de fapt o formă a barocului, disputa are dreptul de a-i opune alte gusturi. Când însă gustul se dă ca rezultatul necesar al unor investigații, criteriile științifice se impun. În situația aceasta, este deci necesar să ne dăm seama de natura instrumentului critic oare a prezidat cu atât succes la aceste rezultate.

Autorul stă sub influența unei părți din critica italiană de azi.

Astfel, ca substrat ideologic *Opera lui M. Eminescu* este mărturie despre criza criticii italiene dintre 1900 – 1930, înfrățită cu deprinderile noastre ideografice și altoită pe înclinările crudității de limbaj de savoare argheziană. Sturm und Drang-ul italian, futurismul furnizează punctul de vedere și argumente care, adresându-se părții neromane din noi, trebuia în chip firesc să ducă la o anarhizare a conceptului de formă. Aș numi această înclinare scitismul nostru. Este o rupere de zăgazuri prin care creațiunea de astăzi este devalorizată în numele creativității de mâine.

Istoriografia literară italiană antebelică era caracterizată prin râvna de a nu mai lăsa, ca până atunci, străinilor posibilitatea de a mai da ei la iveală nicio fărâmbă măcar din bogățiile de material păstrate în arhivele peninsulei. Partea utilă a lucrării domnului Călinescu este grija aceasta de a merge la izvor. Continuă astfel dezgroparea manuscriselor inaugurată de Chendi și Scurtu. Dar, după cum aceia credeau că au descoperit un alt Eminescu de culoare semănătoristă, dl. Călinescu crede că a descoperit un alt Eminescu în conformitate cu gustul fragmentarismului. Pe când însă Chendi și Scurtu compensau entuziasmul naiv al descoperirilor prin editarea textelor, care, oricât de defectuoasă, îngăduia

totuși un repede control, dl. Călinescu se dispensează de toată acea critică filologică necesară interpretării de texte, unde italienii au dat lucruri minunate. Mărginindu-se la rezumatul cuprinsului și la citații care se cer la tot pasul controlate, datate și înfățișate în filiera lor, această îmbogățire a materialului are însă un caracter de provizorat.

Momentul de criză al conștiinței literare italiene, de unde derivă suportul ideologic al lucrării, era caracterizat printr-o luptă între trei concepții: istorismul pozitivist, de tip Gaston Paris, Scherer și Lanson, primatul esteticului și drepturile creativității, tendința iconoclastă a aspirației către valori noi. Cu toată contribuția epocală a lui Croce, sinteza dintre estetic și istoric nu se putuse înfăptui, împiedicată în mare măsură chior de spiritul prea sistematizant și abstract al maestrului. Această stare de oscilații se vedește la tot pasul în lucrarea domnului Călinescu. Suportul ei ideologic este un eclecticism cu elemente din cele mai eterogene, în continuă învrăjbire între ele.

Cea mai mare parte a primelor patru volume și ultimului volum sunt o mereu reînnoită încercare de a înșira influențe, paralele și izvoare. Cu mare lux de amănunte, Eminescu primește calificativul „suficient”, sau „insuficient” când, de pildă, i se cercetează istoricitatea datelor din dramele istorice, conștiincios cercetate pe baza reduselor izvoare ale vremii. Este singura contribuție pozitivă în direcția izvoarelor. Dar cum autorul are la tot pasul grija de a bagateliza și ironiza aceste încadrări, este drept ca și noi să nu le acordăm mai multă considerație decât le dă însuși autorul. Cu atât mai mult, cu cât uneori sunt contradictorii, bunăoară chiar la sfârșitul ultimului volum, unde autorevizuirea vine rapid. Astfel, aflăm, de pildă, că relativismul dimensional îi vine lui Eminescu din

Swift, pentru ca numai la distanță de o pagină să citim: „e întrebarea de nu va fi cunoscut în traducere și pe Swift”. Aceasta în chiar pagina penultimă a lucrării.

Jumătate din volumul al doilea și întreg volumul al treilea cuprind descrierea operei. Este tocmai partea de la care am așteptat un folos mai pozitiv, întrucât este vorba de contribuția inedită a manuscriselor. Dar în afară de unele rezumate de cuprins și de unele citate ample și adesea repetate, descrierea, care te așteptai să fie o reliefare estetică, se pierde în mărunțișuri anecdotice. Ineditele neputând fi cercetate istoric în filiera lor și nici caracterizate conceptual, pentru înșirarea materialului descriptiv avem ordinea cea mai nepotrivită la un poet liric: înșirarea cronologică a materialului de la creațiunea lumii până la contemporaneitatea poetului... S-or părea că este vorba de o înșirare de teme sau de motive. Câteodată apare și ideea de tip și chiar de ciclu. Aceasta ar presupune însă o concepție tematică a înrudirii motivelor. De fapt, ordinea cronologică este numai un mijloc pentru a acoperi lipsa oricărei ordini în concepții și în tematică. Nu întâmplătorul nume istoric și apropierea cronologică și nici izolarea unui amănunt dintr-un ansamblu pot fi factori determinanți ai descrierilor. Pe calea aceasta, ajungem la o caleidoscopie haotică. Numai spiritualitatea întregului hotărăște. Când deci autorul începe cu viziunea cosmogonică din *Scrisoarea I*, ca să treacă la alte aspecte ale creațiunii, la *Mureșan*, de pildă, momentele acestea sunt crâmpie din concepții atât de deosebite, inert te întrebi: nu este oare locul acestor două opere la satira și critica actualității?

Această desfacere de ansamblu și de expresie serbează triumfuri mari, bunăoară atunci când despre *Împărat și proletar* citim: „trecerea Cezarului în faeton de gală pe malurile Senei apare anacronică, deoarece

împăratul căzuse și nu era la Paris". Dar toată partea a II-a a poemei înfățișează o scenă evident anterioară căderii monarhului... Nu mai mic este triumful amalgamărilor când citim că poezia *Epigonii*, de pildă, „are în vedere numai această tinerime liberală”. Ar fi să dau o listă lungă, dacă aș înșira toate triumfurile de felul acesta, bunăoară documentarea „somnolenții eminesciene” din faptul că regele Arald, devenit strigoi, doarme ziua. Dovada că descrierea concepută cronologic, ca o treptată coborâre de la cer de-a lungul istoriei, la contemporaneitatea poetului, nu se putea susține, o vedem în ultimele capitole de descriere. Aci deodată criteriul devine formal: pe rând sunt trecute în revistă scrisorile și chiar poeziile cu formă fixă. La urmă, sunt înșirate și traduceri care dau prilej la următoarea remarcă, pe care o citez, căci e tipică pentru felul cum Eminescu vina ideile unor anonimi. „Dar Eminescu are predilecție pentru poeți mai mărunți, uneori chiar anonimi, de unde putea să își ia, nestingherit, idei pe care apoi să le topească cu desăvârșire în fraza lui personală”. Acest „nestingherit” este floare la ureche în totalul atmosferei de devalorizare.

Un frecvent argument pentru a deprecia textul voit de Eminescu este numărul redus de pagini publicate în timpul vieții față de maldărul manuscriselor, însă dacă cineva caracterizează motivele fără să alunece în anecdoticul lor, ațintindu-și privirile asupra expresiei, se încredințează ușor că numărul redus al paginilor este efectul unui proces de concentrare. A publicat puțin pentru că fiecare plăsmuire de seamă a cristalizat o experiență esențială, așa încât a reveni ar fi însemnat a se repeta. Nu coborând deci aceea ce a publicat, vom valorifica pe Eminescu potrivit idealului său de artă.

Descrierea operei concepută în felul arătat, ca o istorie de la creațiune până la contemporaneitate, este în

discordanță cu însăși esența poeziei lirice. Se pare că ideea aceasta, ca și încercarea de a se separa complet analiza estetică de cultură și de influențe, s-a săvârșit sub sugestia exemplului lui K. Vossler, care în studiul său asupra *Divinei Comedii* procedează la fel. Desigur o excelentă călăuză. Dar ceea ce se potrivea minunat pentru Dante și nesfârșitele controverse privitoare la el, aplicat la Eminescu, cerea un tact deosebit. De altminteri, influența lui Vossler se vedește chiar și dintr-unele expresii. Însă tocmai esențialul, măsura și cerința de a privi totdeauna ansamblul nedesfăcut de expresia tui, iată unde pilda lui Vossler ar fi putut da o îndrumare aleasă, dacă n-ar fi fost covârșită de antipodul ei, Sturm und Drang-ul futurist.

Înainte de a trece la partea centrală a lucrării, materialul mai este o dată vânturat în vol. IV, unde în cele două capitole, *Cadrul psihic* și *Cadrul fizic*, avem o defilare de locuri comune din zestrea generală romantică, ornată cu nume sunătoare: oniric, neptunic, uranic ș. c.a. Pe românește s-or fi putut spune simplu că partea de vis cu întrepătrunderile dintre el și realitate este unul din aspectele romanticii, deopotrivă cu ceea ce cercetătorii numesc *d/e Nachtseite der Natur*. Iar poezia cerului și a mării sunt firești expresii ale elanului spre nemărginire, o altă trăsătură romantică. Numai asupra mării în creațiunea lui V. Hugo s-a scris o monografie învederând un singur aspect din sentimentul infinitului.

Dar după cum biografia lui Eminescu abundă în detalii stăruitoare până și de manicură, însă în schimb e lipsită de viziunea personalității, tot astfel în studiul operei din amănunte nu se văd dominantele creațiunii. Astfel, trăsături ca oniric și celelalte ar fi apărut ca expresii necesare ale elanului spre absolut. Această esență eminesciană însă ar fi anulat păreri la care se vede că autorul ține mult.

Într-adevăr, partea de greutate a capitolului stă în afirmări ca acestea: „somnolența este starea cea mai stăruitoare a spiritului în lirica lui Eminescu” (IV, 7), o părere care, amintind pe aceea a domnului Vkinu, o depășește cu mult. Lămuririle curg: „Mulți au observat ritmica molcomită a versului eminescian, somnolarea lui vrăjită, marea, inexplicabila lui putere narcotică... Originea în mare parte a descântecului eminescian este capacitatea de dormitare, începerea poeziei printr-o restrângere și o aromire a conștiinței” (IV, 13). Ajungem astfel la această formulare lapidară: „Monotonia adormitoare a versului eminescian e așadar o metronomie a somnului, o rarefiație a mișcărilor vitale, o prăbușire dulce în automatismul psihic” (IV, 14).

O astfel de părere despre un poet în care trăiește atât titanism, vibrație a voinței nemărginite, nu poate fi explicată decât printr-o minimă receptivitate la forma eminesciană, care este chiar antipodul unei metro-nomii a somnolenții.

Pentru receptivitatea desfăcută de expresie, capitolul despre erotica eminesciană, la care revine cu lux de amănunte ca la un loc al obsesiei, este concludent.

Față de locul dominant al eroticii în lirică, o eroare aici deformează întreaga structură a icoanei poetice. Apar premise de precauțiune. Aflăm ce e amorul. Exemple străine, de valoare îndoielnică, vor să învedereze dreptul poetului la expresia „fără niciun fel de rușine” a „eroticii venerice”. Tare pe aceste premise, și pe minime fragmente, teza este lămurit exprimată: „suntem în măsură de a afirma că spiritualitatea lipsește aproape cu desăvârșire din această operă” (IV, 104). Nimic nu ne-ar putea împiedica să primim teza, dacă ar corespunde realității. Însă, pentru aceasta, calea ar fi fost foarte simplă: să se învedereze din însăși expresia poetului

concepția carnală a părții celei mai caracteristice din erotică, arătându-se cum de la *Venere și Madonă* și până la *Luceafărul* absolutul idealizării rămâne străin de Eminescu. În loc de aceasta, calea rațiocinării pare mai comodă. Deși futurismul privește cu antipatie categoriile, de data aceasta aflăm că există un singur fel de spiritualitate erotică „simbolizarea în femeie a ideii de mântuire” (IV, 123). Dar nici această restrângere nu e norocoasă, căci atâtea părți ale operei, de la *Înger și demon* până la *Pe lângă plopii fără soț*, învederează tocmai motivul tăgăduit. Și mai presus de toate, accentul de idealizare, care străbate toată erotica, dezmente caracterizarea. Pentru a înlătura prejudecata atâtor neșterse întipăriri, expresiile violente curg: „venerică este într-adevăr interpretarea dată de Eminescu Fecioarei Maria”, „aplecarea lui, în tinerețe mai cu seamă, este pentru dragostea infernală și demonică”, „adânc eminesciană însă este violența ferină a dragostei”, „femeia este ca mai totdeauna aceea care cheamă cu o nerușinare de vietate sălbatică”, farmecul eroticii lui este „neclintirea hieratică a animalelor din epoca de împerechere” etc, etc. Pentru a ajunge la aceste rezultate, calea este simplă: ce nu poți dovedi cu o imagine desfăcută din context? Și unde aceasta nu ajunge, iată un procedeu nou: dezbraci poezia de incomodanta expresie, pentru a dezvălui acel fond general menit să învedereze instinctul gol, același la Beethoven și la un primitiv. S-ar putea numi metoda eliminării stratului superior. Este caracteristică pentru anarhia în critică și prin ea poți scoate din orice poet tot ce vrei. Iat-o în acțiune. „Dacă analizăm cele mai tipice poezii de dragoste eminesciană, cu surditate față de elementul muzical, răsunător prin obișnuință în urechea noastră, dăm de un strat de vulgaritate nu în înțelesul rău estetic, ci în acela de comunitate deplină de simțire cu omul zilnic”.

Dar după această metodă toată lirica din toate timpurile poate fi redusă la același numitor instinctual, fiind dezbrăcată de esența lirismului care nu poate fi separată de accentul propriu. Desfăcută de haina incomodă a ceea ce este mai individualizat în expresie, întreaga poezia devine monedă curentă de locuri comune sau prilej de ideologie ieftină. Astfel ajungi să recunoști, împreună cu autorul nostru, accente din lirica Văcăreștilor în *Adio* și *Te duci*. Proveniența psihanalitică a procedeeului este evidentă.

Dar tot atât de evident este că pe calea acestui psihologism nu poți ajunge la esența eminesciană.

Reținem îndeosebi acel îndemn al surdității față de elementul muzical, ca și cum el n-ar fi străbătut și nuanțat de o spiritualitate proprie. Nu este aici o atitudine întâmplătoare. Cartea asta pare anume făcută pentru a ilustra fanteziile de interpretare ale factorului asociativ, atunci când poezia este concepută ca o simplă analiză de idei sau ca o reducere la un fond uman amorf.

Fragmentele din manusorise sunt puse la o amplă contribuție. Putând dovedi orice, ele furnizează material și pentru un Eminescu de salvare comună țărănească în expresie, după cum în ideologie ar fi azi un adept al „statului țărănesc”. Iar portretistica femeii frumoase, care îi dă prilej poetului la atâtea icoane idealizate, dă prilej criticului să se oprească iar și iar la portretul „Văduvioara tinerică”, în care strecoară o cruditate de senzualitate vulgară. Încântat, îl citează de două ori ca tip de bună „animalitate feminină”, iar ansamblul este valorificat în chipul următor: „ingenuitatea, mireasma verbală, metafora proaspătă nu Le-a avut niciodată poetul mai tari decât aici”, firește, pentru că mireasma vine de la un Eminescu „așa de slobod la gură”, așa de „arghezian”. Concluzia tipului de femeie frumoasă este următoarea: „Venera

eminesciană, deși corporal exuberantă, are în ea o sălbăticie artemidică, o mână păduratică bărbătească, în care e multă țărănie fabuloasă, dar cu o notă din acea Bucovină cu femei înalte, foarte apropiată de acea Diană eminesciană care răsare în pădure ca o sălbăticiune: Ah. *acum crengile le-ndoaie minute albe de omăt...*"

Într-adevăr, această icoană ideală și aceste mânute albe de omăt sunt foarte apropiate de mâna păduratică în care e multă țărănie.

Privind în total descrierea operei, ea este nu o realitate a dominantelor, ci se reduce la un caleidoscopie amestec de crâmpie din care nu Eminescu iese la iveală, ci o anumită înclinare a gustului pentru care repetatele apropieri de Arghezi sunt concludente. Aceasta nu era posibil fără concepția fragmentului. Neconținut revine ideea: „poezia lirică este totdeauna fragmentară”.

Pentru această ridicare pe scut a fragmentarului, care merge mână în mână cu gustul futurist, iar *la* noi cu imagismul arghezian, se cerea o devalorizare până la caricatură a idealului eminescian de formă. Mai întâi, în loc de fericita îmbinare dintre muzicalitate și plastică, apare un voit dispreț față de elementul muzical, coborârea lui la metronomia mecanică. Tipice sunt precațiunile programatice care preced analizarea *Scrisorii I*. „Nu rămâne dar criticului decât să analizeze, pe această scară de valori, compunerile în relațiile lor interioare, și cu urechile astupate cu ceară ca ale tovarășilor lui Ulise, spre a nu auzi glasul sirenelor, adică al versurilor în respectul cărora ne-am născut” (V, 14). Conflictul dintre poetica spiritualității unitare, cu care s-a identificat Eminescu, și deci fără care nu poate să fie înțeles, și poetica futuristă reiese clar din această formulare. Cum să îți dai seamă de „relațiile interioare” când programatic îți astupi urechile la părți esențiale ale acestor relații, la muzicalitatea lor. Și

este caracteristic că, deși pe căi deosebite, refugiul este același la toți criticii de azi, la dl. Vianu de pildă: ideologia. Deosebirea este că pe când dl. Vianu recunoaște că armonia eminesciană este suprema taină a poetului, dar tăgăduiește posibilitatea de a o pătrunde, dl. Călinescu, tare pe teoria tehnicii de care ne vom ocupa, crede că taina muzicalității ne este dezvăluită, dar că ea e străină de esența poeziei. După ce subliniază că versurile lui Eminescu „pentru progresul gândirii poetice n-au nicio frază nespusă de dezvoltat mai departe”, își precizează astfel gândirea. „Adevărul este că generațiile următoare au admirat în Eminescu

«armonia versului», «muzicalitatea», «farmecul» inexplicabil, adică tot ce nu constituie esența poeziei, ignorând cu totul pe Eminescu creator de idei poetice” (IV, 95). Dintre urmași, singurul, firește, care a înțeles un element poetic al *Scrisorilor*, *violența* și deci invectiva verbală, este dl. T. Arghezi...

Pe când însă la Arghezi tropii sunt aspri și plini de sevă, la Eminescu adesea sunt „săraci și convenționali”, iar invectiva „nu e de idei și de imagini, ca să se poată traduce, ci de jargon”. (V, 162). Se opune astfel categoric formei și gustului eminescian „gustul nostru”, care preferă imaginea colțuroasă „imaginii linse”, expresie elegantă luată și ea din arsenalul gustului futurist.

Astfel, opera lui Eminescu nu se mai cere lămurită conform idealului ei de artă, ci e raportată la această formă trecătoare a „gustului nostru”. Nicăieri nu veți întâlni o creațiune privită unitar în rotunjirea ei, căci opere de felul acesta sunt „mașinării poetice”. De la Eminescu la noi este cam aceeași distanță ca de la el la Bolintineanu. De aici, schimbarea de perspectivă și poziția nouă a criticii de azi, cu urmarea ei firească; acel *abbassamento* de care vorbeam. Pentru o poezie de baroc

se cerea și o critică la fel.

Nu numai procedeele de artă, dar și concepțiile sunt privite printr-această prismă. Astfel, acea planare contemplativă, en *spectateur*, deasupra vieții, din G/ossa, capătă următoarea notă: „Acest mod de a masca satira, de a o amesteca cu o conștiință superioară a lumii, de a face din nemernicie aproape o virtute necesară învârtirii cosmice, pe care o sfătuiești altora, dar la care nu poți participa, e rară în poezie și poate numai poetul italian Giuseppe Pomi o are, totuși fără speculație și simț universal”. (V, 128).

Eminescu și Parini, poetul oportunismului prudent? Ai crede că este un lapsus, dacă numele n-ar apărea ca într-o formulare lapidară și în ceea ce privește forma: „Tehnica lui Boileau și a lui Parini făcută spontană prin forța poetică a lui V. Hugo, aceasta e poezia lui Eminescu” (V, 155). Bine că este cel puțin spontană... Dar ce spontaneitate mai poate fi sub o haină de împrumut?

Această concepție despre tehnică este și ea un aspect al devalorizării până la caricatură a conceptului eminescian de formă, atât de străbătut de spiritualitate proprie. În futurism, disprețul tehnicii duce sus la acea cupolă a Pantocratorului care este doctrina fragmentului. Este deci necesar să cunoaștem originea și soarta acestei doctrine. Dus de gândul de a separa tranșant poezia de nepoezie, Croce, deși pleacă de la caracterul de totalitate al artei, a stăruit în a arăta că și cele mai alese creațiuni au linii moarte. Firește, gândul nu este nou. De mult circula dictonul horatian că uneori și bunul Homer dormitează. Nu o dată mărturisiri literare cu privire la actul creațiunii, bunăoară acelea ale lui E. Poe, separă inspirația lirică de încadrarea ei. În cuprinsul literaturii noastre de azi, eu însumi am înregistrat confirmări și cu greu s-ar găsi în literatura lumii o operă de o oarecare

extensiune căreia cutare sau cutare formă a gustului să nu îi poată găsi pete.

Dar observațiile acestea vechi, fiind puse în legătură cu acel focar creator, *liricită*, au căpătat prin Croce o îndreptățire teoretică. În Italia, saturată de imitația modelelor, ele au găsit un teren prielnic nu numai să le recunoască, dar să le și exagereze până la a face din ele un mijloc de a discredita părerea fundamentală a lui Croce, aceasta de proveniență hegeliană: caracterul de spiritualitate totală a artei. Astfel, „momentul poetic” a fost pus de futurism în violentă opoziție cu „momentul structural”, fără să se mai țină seamă de acest adevăr elementar: după cum limba, tot astfel și întreaga tehnică unui poet este creațiunea proprie nedespărțită de personalitatea creatoare.

Momentul era prielnic pentru comedia fragmentaristă. Ziarismul chemând forțele scriitorilor și mânându-i spre foileton, dădea condiția materială a fragmentarului. Lipsind un sentiment unitar de viață și totul în afară de anarhie fiind contestat, foiletonul se lasă dus de caleidoscopia impresiilor. Pe rând, futuriștii îmbrățișau cu aceeași sinceritate atitudinile cele mai contrastante, anulând azi ceea ce adorau ieri, câteodată oscilând cu entuziasm în același moment. De aici barocul modern.

Și pentru că în interpretarea trecutului forma concepută ca o unitate de stil era o piedică a interpretărilor iconoclaste, ea trebuia bagatelizată până la caricatură.

Dar sunt două feluri de a înțelege fragmentarul. Unul îmi este deosebit de scump: omul-fragment și poezia liniei frânte, un torso lăsat în bătaia valurilor ca un rest dintr-o aspirație nesfârșită. Celălalt, o mărturisire fluctuantă de instantaneu în continuă autorevizuire. Și aceasta poate

avea aspecte simpatice. Dar când este vorba de a înțelege și a prețui și prin aspectele ei fragmentare o dominantă a vieții literare, cum este Eminescu, este drept să îi prezinte fragmentele așa cum Le-a trăit el, la lumina idealului de artă cu care s-a identificat.

Poetul care făcea totul „ca și cum ar fi avut de trăit o sută de ani”, știa bine că orice creațiune este o aproximație și ar fi ascultat cu recunoștință observații asupra unor scăderi de care era conștient, el, care concepea scrisul cu smerenia Teligiosului la altar. Ar fi întâmpinat cu un hohot de râs îndemnul la asperități potrivit „gustului nostru”, el care încă de la 1869 se opriese să mediteze mult cerința de a face din expresie „un vas nobil pentru un cuprins ideal”. (Ms. Acad. 2254 fii. 371 r. din *Arta reprezentării dramatice*, traducerea dramaturgiei hegelianului H.T. Râtscher). Sau ar fi tăiat scurt vorba cu răspunsul lui tipic plin de tâlc: „acestea sunt lucruri complicate”... Căci nu poți cere unui stil de viață și de poezie ceea ce nu stă în firea lui. Cel mult poți să regreți că Eminescu nu s-a învrednicit să fie Arghez-i. Atunci însă nu mai poate fi vorba de știință și de obiectivul ei: „adevărata poezie eminesciană să fie trasă fără drojdii în paginile istoriei literare”. Știința înseamnă a înfățișa pe Eminescu așa, încât să îl recunoască adevărat deopotrivă orice școală și orice gust.

Fragmentul eminescian și cel arghezian sunt două lucruri fundamental deosebite. Unul vine din neconținută adâncire în planul veșniciei, formă a setei de absolut pe care o pune în tot ce săvârșea, lăsând într-o pagină publicată esența unor frământări de ani de zile. Celălalt vine din spiritul plebeian închinat momentului, având verbalismul imaginii și al discordanțelor strigătoare. Este forma românească a futurismului anarhic, întrupare a instinctelor soitice, care cu greu pot masca lipsa de orizont

și doza de mistificare caracteristică adesea formelor futuriste. A aplica unor scriitori atât de diferiți aceeași măsură ar însemna să ceri unui brocart fin țesut savoarea basmalei tivite cu firet și întinate în noroi.

În genere, în cultura italiană de astăzi, este de observat o redusă preocupare de problemele formei, poate și datorită părerii lui Croce despre neînsemnătatea tehnicii în poezie. Futurismul a dus mai departe această rezervă. Pentru el, conceptul de formă este ceva impus dinafară, nu creat organic, de aceea se și ridică împotriva oricărui stil. Critica de năruire a valorilor anterioare cerea neapărat confundarea conceptelor de formă și stil cu acela de tehnică, înțelegând prin acest cuvânt partea superficială și mecanizată, la fel cu ceea ce înseamnă tehnica în industrie.

Aceeași concepție îi este aplicată și lui Eminescu. Nu mai puțin de o sută de pagini se ocupă de tehnică. Aici se poate observa, iarăși și iarăși, eclectismul care, în teorie, proclamă primatul sintezei creatoare unice, în practică rămâne la concepția tabulaturii schematice și mecanizante. Dogma siluirii limbii colorată argheziană predomină. „La drept vorbind, limba este pentru orice mare poet o piedică, ce nu poate fi înlăturată decât sărind deasupra ei. Ca orice mare creator, Eminescu siluiește limba românească, inventează cuvinte, sucește timpurile și persoanele verbelor, face construcții proprii. Cine ia azi pe Eminescu drept pildă de bună limbă românească, veștejind inventivitatea altora, greșeste, deoarece niciun scriitor n-a încălecat mai dârz pe vorbirea noastră și n-a alergat cu ea mai vijelios peste drumurile obișnuite”. (IV, 226). Siluiește și nu prea. Căci în același capitol vine auto-revizuirea: „A studia amănunțit sintaxa lui Eminescu ar însemna să intrăm pe nesimțite în câmpul analizei poetice. O sintaxă și o stilistică neted deosebită de ale altora, de a lui

Alecsandri de pildă, nu are poetul". (IV, 274).

Față de acestea, pentru noi se impune o întrebare: nu cumva marea seducție a lui Eminescu stă tocmai în direcția opusă siluirii limbii și anume în dezvăluirea virtuților estetice către care ea tindea? Se pune astfel problema raportului dintre Eminescu și estemele limbii comune, firește ceva mai greu și mai adânc decât obișnuita tabulatură a incorectitudinilor.

Și în problemele de metrică, același eclecticism de păreri care se ciocnesc. Deși „conceptul nostru modern de poezie ne împiedică azi să studiem versificația ca o valoare de sine stătătoare”, totuși toată partea cu privire la versificare este o bășcăluire între metrică și expresie. Deși „valoarea rimei e în atârnare de accentul ideologic”, totuși, „cu cât cercetăm mai de aproape versurile eminesciene, cu atât se relevă mai mult rostul cu totul mecanic al rimei”. Chiar și rime ca *iată-l-tatăl* din *Scrisoarea I*, a căror putere de sugestie a actului creator n-ar putea fi înlocuită prin nimic, sunt trecute pe răbojul rimelor „cu totul mecanice”.

Pentru că „metrica eminesciană nu este așa de deosebită încât prin ea să înțelegem ceva”, toate zecile de pagini câte o privesc sunt o înșirare de locuri comune: *Venere și Madonă* „e scrisă în versuri de 8

picioare trohaice”; „versurile de 15, 16 silabe sunt așezate în catrene în ordinea *ab, ab*” etc, etc. Cite-odată aflăm și observări comparative ca: „În *Colin* și în cele cinci *Scrisori* versurile trohaice sunt îmbinate *să* ca la Platen”, căci, desigur, la noi nu fusese precedente.

După numeroase întreceri de felul acesta, simți o adevărată satisfacție citind începutul încheierii capitolului: „Dacă acum ne punem întrebarea: ce utilitate are o astfel de cercetare a tehnicii poetului, se cade să răspundem în toată sinceritatea: aproape niciuna”. Firește, dacă dai tehnicii acest înțeles me-canizant, cine ar putea să susțină

altfel? Dar când imediat după aceasta conceptul arătat al tehnicii este identificat cu forma, apare retorica futuristă. Iată un eșantion de confuzie a domeniilor. „Un om care se uită în cutia prăfuită a unei violine și la degetele osoase ale instrumentistului n-a priceput prin aceasta cântecul”. Dar cine oare mai poate susține astăzi vetustatea aceasta? Aceasta nu este forma, ci caricatura ei. Nu instrumentul și degetele, ci acordurile străbătute indisolubil de sufletesc, aceasta este realitatea, singura de la care poți pleca. Și tot atât de perimată este teama retorică: „Altcum ajungem pe nesimțite la judecata falsă că poezia se naște din respectarea unor anumite condiții obiective, a unor legi, de unde ar reieși că, urmând acele condiții, adică «studiind bine forma», cineva e în stare să facă poezii bune”. Nimeni nu mai susține absurditatea aceasta. Se impune însă evidența că singura realitate de la care poți pleca este expresia.

De păreri ca cele citate, Eminescu se izbăvise încă de la 1869. Dovada o avem în traducerea lucrării dramaturgului H.T. Rotscher: *D/e Kunst der dramatis-chen Darstellung*. Ea a zăcut în manuscrise fără ca cineva să îi fi relevat însemnătatea pentru întreaga educație artistică a poetului. Pentru nepăsarea criticii noastre față de problemele de formă, neglijarea acestei inițieri a lui Eminescu în arta cuvântului bate la ochi. Dar poetul nu s-a oprit îndelung ca să traducă o operă de duzină. Rotscher este azi prețuit ca cel mai de seamă critic dramatic al Germaniei în secolul al XIX-lea și e caracteristic că cea dintâi carte editată imediat după război de cel mai de seamă istoric literar german de azi, O. Walzel, a fost tocmai opera tradusă de Eminescu. Întemeiată pe o bogată experiență, lucrarea aceasta are un orizont și o concepție a tehnicii care depășesc mecanizantele păreri din citatele de mai sus. Totul în expresie este străbătut de spiritualitate.

Și este nespus de sugestiv să urmărești lupta adolescentului Eminescu pentru a reda în limba de atunci subtilitățile de gândire și de observație ale acestei dramaturgii. Expresia este adâncită în toate elementele ei acustice, de la sunetul izolat cu simbolica lui până la ritmul frazei și la accentul etic al caracterului. Și tot atât de sugestive sunt notele lui Eminescu, uimirea inițiatului în fața orizontului nou, bunăoară când, izbit de cerința „de a transforma corpul sunetului într-un adevărat înveliș al sufletului”, face această remarcă: „Va să zică sunetul are corp care poate fi urât sau frumos, timbrul? Sufletul acestui corp, expresiunea dar?”. Această inițiere hegeliană în expresie schimbă toată perspectiva formațiunii lui Eminescu în ce privește arta cuvântului. Ea a avut cu atât mai mult răsunet, cu cât venea să limpezească pe terenul dramatic întreaga experiență artistică a lui Eminescu din anii de pribegie.

— Cât privește povestea naivă că, adâncind tehnica poezilor, ajungi să creezi opere de preț în poezie, niciun teoretician n-a putut-o susține. Eminescu era lămurit încă de la 1869, când traduce pe Rotscher, despre limitele tehnicii: „cu cât vom pătrunde în dezvoltarea noastră spre centrul spiritual al artei noastre, cu atât mai mult se vor grămădi și în tehnică momentele care zac dincolo de cele ce se pot învăța prin știință și studiu”. (Manuscrisul Academiei nr. 2254, *Arta reprezentării dramatice*, f. 381).

De o astfel de tehnică s-a învrednicit poetul în adolescența lui. Ea a lăsat urme neșterse. Veacul nostru putea să fie scutit de ironii ca cele de mai sus citate. Nu există nici tehnică, nici formă abstractă și generală. Cu fiecare operă, poetul își creează tehnica și forma unică, valabilă acelei opere. Fără adâncirea acestui unicum care se cere trăit conform lui, de câte ori vrei să vorbești de el, pătrunderea acestei totalități, care este poezia, rămâne

iluzorie. Și tot volumul de analize este confirmarea negativă a acestei cerințe.

Într-adevăr, volumul ultim, singurul căruia autorul nu îi mai bagatelizează preocupările, este încercarea de a devaloriza pe Eminescu cel voit de el prin fragmentele manuscriselor. Ironia cu „studiind bine forma” este numai o precauțiune față de crezul poetului: „totalitatea artistică”. Firește, de pe masa unui poet mare rămân totdeauna resturi care ar putea alcătui gloria unor poeți secunzi. Câteva din fragmentele relevate de dl. Călinescu, bunăoară din *Memento mori* sau cântecul *Creieruș*, vin să se adauge la șirul de pagini remarcabile relevate mai demult. Dar nu de astfel de relevări este vorba, ci de însăși atitudinea principială. Cum în concepția emanatistă a lumii ceea ce este mai întâi creat rămâne mai aproape de Dumnezeu, tot astfel în concepția futuristă valoarea stă în a „cristaliza cât mai aproape de momentul genetic ideea”. Dar atunci, cum se face că varianta eminesciană se metamorfozează și, neținând seamă de prima emanație, „ia de la capăt ideea în alt ritm”?

De fapt, felul cum plăsmuia Eminescu vădește, ca tot ce lucra el, un ideal de totalitate. Am accentuat demult că axa personalității și a creațiunii lui este un stăpânit elan spre absolut. Pentru dl. Călinescu esența expresiei eminesciene este tot o tendință spre absolut, dar de un alt tip. „Dovadă că schiopenia versului eminescian vine dintr-o voință de absolut poetic, dintr-o încordare și nu dintr-o neîndemânare, o găsim în cercetarea chipului cum compunea poetul”. În această stenografie a momentului poetic, „poezia se află în stare genuină pură, de unde și impresăunea aceea de crud, de vegetație paradiziacă, incultă, pe care n-o mai dau compunerile revăzute, prea lăcuite, prea pline de marmuri”... (IV, 224).

Aceasta să fie oare esența expresiei eminesciene?

Dacă aceasta ar fi fost idealul lui, ce ușoară ar fi fost lupta, s-ar fi oprit la primele emanațiuni neorganizate și am fi avut în el precursorul scitismului în literatura noastră.

Dar pentru că n-a fost așa, tot volumul de analize menit să îi trioreze opera pentru „paginile istoriei literare”, este de fapt un scaun de judecată după codul futurist. Cu prilejul fiecărei poezii se crestează pe răboj deosebitele abateri de la „gustul nostru”. Lipsite de perspectiva întregului, pete fatal legate de tot ce e omenesc devin catastrofale. Și la fiecare pas, accentele proletare: „se sfarmă”, „se surpă”, „se sparge”, „se scufundă totul”, răsună triumfătoare deasupra ruinelor.

Epigonii? „Abia când Eminescu proiectează discuția pe vederea întregului cosm, dăm de singurele două strofe care rămân de piatră după surparea restului”. *Venere și Madonă?* E plină de „elemente poetice seci”. Cele două strofe finale „sunt singurele întrucâtva vrednice de poet, deși sunt năpădite de vorbe inutile”. *Mortua est?* „Poemul ne apare ca o necropolă de vechi atitudini romantice”, înger și demon? Finalul „aruncă fără discuție această poezie în praful dibuirilor sterpe ale poetului, unde vom izgoni și *înger de pază*”. Căci, „ce poate fi într-adevăr mai prăpăstios romantic, mai sec, mai plin de reci antiteze decât *înger și demon*?” Firește, de vreme ce dă expresie nu amorului ferin, ci concepției de mântuire prin iubire... *împărat și proletar?* „Pentru obișnuitul cu idilica eminesciană această compunere oratorică, spectaculoasă, pare o dibuire de tinereță”. Dar pentru noi? E caracterizată printr-un „violoncelism”, care –, deși este al epocii poetului, stă totuși în „ideea fundamentală”. Atât de mult stă în ideea fundamentală încât „trebuie să citești întâi *Memento mori* spre a te pune la cheia gravă a aceluia pentru ca să poți prinde de la început sacadarea tristă, iambică, din *Împărat și proletar*”. Altminteri nu. Iar după

acest joc de da și nu, câteva fragmente de laudă din care însă răscolitoarea putere verbală nu te privește în față. *Rugăciunea unui dac*? Față de imprecățiunea lui Sarmis din poemul *Brighelu*, „tot ce s-a scris mai frumos în poezia română, cu imagini nu așa de grele și de monstruoase ca acelea ale lui Arghezi”, *Rugăciunea* apare „declamatorie și abstractă și de o valoare absurdă”. Iar nu știu ce disparent amănunt „scufundă totul”... *Strigoii*? *Scrisorile*? La fel... A discuta ar însemna să refaci lucrarea. *Luceafărul*? „Un poem inegal cu strofe pline și strofe seci”, firește acestea covârșind, căci „nouăzeci și patru de strofe fac o țevărie prea complicată pentru ca seva să comunice peste tot cu aceeași putere”. Așa încât privită în sine opera rămâne „exsanguă și inertă”, iar străinilor am face mai bine să le servim forma primă, *Fata din grădina de aur*, care cade de la sine.

Cum vedem, deasupra literaturii noastre, fâlfâie falnic, în aplauze largi, năframa fragmentarismului. Să nu ne emoționăm. Fenomenul e un ecou din lucruri încheiate într-alte literaturi. La noi, s-or mai putea să dăinuiască datorită substratului nostru scitic. Am fi dorit însă numai o pură manifestare a gustului fără excursii științifice și fără eclecticism baroc.

Componentele interne ale eclecticismului acesta sunt: impresionismul lipsit de controlul întregului, deci lăsat în bătaia autorevizuirilor, și ideologia ca mijloc de adâncire a poeziei. Componentele externe sunt: disprețul spiritualității formei și al expresiei muzicale, gustul plebeian pentru asperități și pentru imagini strigătoare, fragmentarismul, o bună doză de freudism și un dram de mistificare. Totul încoronat cu combativitatea care se încaieră cu arătatele preocupări, bunăoară cu nesfârșita înșirare de influențe, paralele și izvoare. De aici, un baroc plin de savoare. Pentru că opera de maturitate a lui

Eminescu, „perfectele, pilitede mașinării poetice de mai târziu, cu geneze și extincții cosmogonice, cu întrebări asupra Neantului, nu trebuie să ne facă să disprețuim toată floarea de fier rămasă fără întrebuințare” în fragmente, de aceea, pentru a le valorifica pe acestea din urmă, s-a înjghebat o „mașinărie” critică parcă anume pentru a treiera boabe de fier...

Noroc că holdele sunt dintre acelea ce nu se veștejesc niciodată. Furtuna scitică trece, la noi ca și aiurea, iar fenomenul surpat rămâne mândru ca în ziua dinții.

Acesta este bilanțul cercetării artei lui Eminescu, de când Maiorescu accentuase în prefața ediției sale ca valoare supremă acea „frumusețe de forme sub al cărei farmec limba română pare a primi o nouă viață”. Se învederează astfel nevoia de a lua alte căi, punând pe primul plan problema formei.

Nu putem concepe dezinteresarea criticii de azi față de forma literară. Dăinuirea acestei stări se plătește cu prețul unei scăderi și a discuțiilor și a conștiinței noastre literare. Și după cum nu poți concepe azi un estetician al muzicii fără tehnica muzicală, tot astfel nu mai poți concepe un cercetător al poeziei fără tehnica limbajului și a expresiei.

Este de mirare că acest adevăr este recunoscut în practică atât de greu și atât de târziu. Se vede că tocmai unde limba face una cu conștiința noastră se naște iluzia că limbajul poezilor este ceva de la sine înțeles, pentru care, când nu ajung categoriile vechii retorici, cu ornamentele ei înșirate în manuale, recurgem la listele comode de „siluiri ale limbajului”.

Accentuând nevoia de adâncire a expresiei, nu înțelegem o operă unilaterală și alunecarea în formalism. Estetica numită a conținutului n-are nimic de pierdut din

adâncirea formei. Dictonul: forma e garanția fondului se poate aplica și aici. Numai prin nedespărțita unitate dintre idee și expresie conținutul poeziei devine pentru toți o realitate și poate fi punctul de plecare pentru a caracteriza esența unui poet.

Din câți s-au ocupat până acum de probleme în legătură cu forma lui Eminescu, singura contribuție serioasă rămâne aceea a lui Ibrăileanu, din articolul *Eminescu. Note asupra versului*. Cu toate scăderile relevate, rămâne impresionant să vezi cum acest critic al conținutului încearcă târziu un pas hotărât în direcția formei. Dar este caracteristic să constăți cum vechea cută apare nu numai în cursul lucrării, dar și în final. „Poate se va găsi un tânăr să se sacrifice, să renunțe la zborul de vultur, de unde opera e privită prea de sus și adesea nu se mai vede și să facă un stagiul în subsolurile ei. Îndeletnicire migăloasă și prozaică, dar nu fără posibilitate de rezultate interesante”.

Volutele criticii de azi le cunoaștem. Dar să ne îndreptăm spre forma concepută ca „subsokil” creațiunii? Destul am zăbovit în subsolurile ideologiei, înșirând fapte fără semnificație. Este timpul să ne punem problema formei, înțelegând că aici este însăși viața poeziei.

V PRIMA AFIRMARE A LUI EMINESCU

După ce am învederat slăbiciunea criticii noastre de azi, care exagerează scăderi frecvente în critica apuseană, ca o tranziție către critica așa cum o cere obiectul ei: esența poeziei, e necesar să privim de aproape acei grup de poezii care, între 1870 – 1874, au stabilit notorietatea lui Eminescu, dar au avut și darul să deștepte numeroase nedumeriri, dintre care unele dăinuiesc până astăzi.

Firește, pe primul plan va fi și aici problema formei. Dar, pentru ca saltul să nu pară prea brusc sau venind dintr-o deficiență, voi da în acest capitol atenție și

momentului genetic, nu pentru a ne mărgini la el, ci pentru a ilustra cum antinomia dintre istorie și estetică nu poate fi înlăturată decât subordonând istoria finalității creatoare.

Și pentru că de când există poezia darul imaginilor este considerat ca parte esențială a creațiunii, voi privi de aproape acest aspect. Firește, în primul rând pentru el, dar și pentru o considerație de actualitate, în vremurile de gust baroc, public și critici prețuiesc peste măsură jocul decorativ al imaginilor, pierzând din vedere funcțiunea lui sintetică. Dar, frumusețea ornamentală, ingeniozitatea, noutatea și bogăția imaginilor sunt spumă față de o cerință esențială: o imagine este sau fața unui destin sau gunoi literar.

Studiul imaginilor lui Eminescu ar merita o temeinică cercetare. Aici ne mărginim și răspundem la câteva întrebări care ni se par că domină pe celelalte.

Mai întâi, prin imagini vom da o retrăire a poeziei lui în părțile cele mai contestate. Paralel cu aceasta, urmărim o cercetare a autenticității. În sfârșit, vom căuta semnificația însăși a figurii lui ca poet, descifrată din instinctul primelor afirmări. Pentru această din urmă întrebare se cere să ne înțelegem cu privire la directiva imaginilor eminesciene. Este aici o întrebare de dezlegarea căreia atârnă justa caracterizare totală: tind imagintle lui Eminescu în jos, spre o coborâre a valorilor umane, așa cum se crede în genere, sau dimpotrivă, tind în sus? Și în cazul înălțării, este aceasta tendința unui idealism voit sau rezultanta unui conflict adânc, în care toate raporturile sufletești sunt încordate? Obişnuita interpretare a lui Eminescu în sens pesimist va rămâne în picioare, dacă se va dovedi că dinamica imaginilor lui tinde către o coborâre, așa cum ar părea când privești poezia lui numai ideologic. Dimpotrivă, dacă analiza formală va învedera cum imaginile lui, chiar și în cele mai sumbre contexte, vin

neconținut din polaritatea cer-pământ nu ca o simplă discordanță asociativă, nici ca o instinctivă coborâre, ci din încordarea de conflict a întregii personalități, axa rămânând nestrămutat îndreptată în sus, atunci problema se pune altfel. În această sinteză unică în care sunt încordate toate resorturile sufletești stând unicitatea imaginilor lui Eminescu, unilaterală interpretare în sens pesimist va trebui să fie părăsită.

Poziția aceasta față de problema imaginilor se deosebește de cea curentă în critica noastră, care stă încă pe temelnile maioresciene. Rubricările tradiționale în diferite categorii (cu complicata nomenclură veche grecească) rămân un instrument comod și uneori necesar când este vorba de a inventaria imaginile. Și ar fi de dorit ca un spirit stăruitor să facă pentru Eminescu această completă inventariere și rubricare a imaginilor. Când însă este vorba de realitatea structurală a poeziei, nomenclatura fluctuantă se mlădiază cu greu acestei realități, aceeași imagine putând fi rubricată în diferite categorii, fără ca prin aceasta să poată capta esențialitatea poeziei. În situația aceasta, se cere în primul rând să trăiești realitatea expresivă a imaginilor, raportată neconținut la context.

Privită în liniile mari ale construcției, cea dintâi poezie de afirmare a lui Eminescu, *Venere și Madonă*, e o îndoită apostrofă de înălțare spre două simboluri mitice, de la înălțimea cărora se dezlănțuie pasionanta acuzare a iubitei întinate pentru ca, în final, aceeași iubită să fie din nou înălțată pe un pedestal: tu *ești sfântă prin iubire*. Aici axa înălțării este evidentă. 18

Ca substrat de experiență, deci ca un control al autenticității sufletești, această formă internă de sentiment poate fi urmărită în *Geniu pustiu*. Acolo miezul era o idealizare fără margini a iubitei: o transfigurare fizică și o

înălțare până la icoana Madonei; după acest îndoit absolut, se deschidea prăpastia dezamăgirii, iar în finalul romanului o înduioșare vie deșteptată de suferința ei, care o transfigura.

Este însuși conturul de sentiment din Venere și Madonă.

Am amintit aceasta nu pentru a scoate din roman criterii de valorificare a poeziei, ci numai pentru a învedera într-un gen nepotrivit o amorfă experiență înrudită, necristalizată în imagini de artă.

Publicată în *Convorbiri literare*, poezia a deșteptat de la început un larg răsunet. *Amintirile* lui Iacob Negruzzi păstrează ecoul încântării generale. Pe fondul acesta, cu atât mai interesante sunt rezervele formulate față de această „stranie” poezie de T. Maiorescu (1872). „*Venere și Madonă* cuprinde, spunea Maiorescu, o comparare confuză. Femeia a fost divinizată în Venera antică și apoi (de Rafael) în Madona. Tot așa poetul asupra unei fețe «pală de o bo!

navă beție» aruncă «vălul alb de poezie» și o divinizează”. Însă Madona, adaugă Maiorescu, nu este o idealizare a Venerei, nici Venera antică o realitate brută pe lângă Madona modernă, și strofa: O, *cum Raloel creat-a...*

prin care poetul rezumă încă o dată compararea, nu o lămurește mai bine, ci slăbește poezia prin repetiție.

Originală și plină de efect, însă prea calculată (recherchee cum ar zice francezii) este tranziția: *Plângi, copilă?...*”

Am citat această judecată a lui Maiorescu pentru că în deosebite variante ea revine mereu sub pana criticilor și este tipică pentru un fel raționalist al receptivității. (Un critic recent se crede chiar autorizat să afirme: venerică este interpretarea dată de Eminescu Fecioarei Maria).

Rezervele maioresciene se întemeiază pe

interpretarea celor două simboluri, Venere și Madonă, care ar conține o comparație confuză. Ar fi deci ceea ce se numește în terminologia stilisticii clasice o „catahreză”: pentru aceeași idee, imagini dintre care una o ia la dreapta, alta la stânga. Observarea este însă nedreaptă, pentru că izvorăște nu din intuiția organică a imaginilor eminesciene, ci dintr-o separare logică a noțiunilor sprijinită pe logica gramaticală, fără să se țină seama de logica de sentiment, de accentele și încadrarea imaginilor. Ca toată lumea, Eminescu ar fi semnat observația elementară a lui Maiorescu, că „Madona nu este o idealizare a Venerei” etc. Este de la sine înțeles că fiecare dintre aceste două icoane idealizează câte un aspect diferit: statua antică, prototipul frumuseții fizice; icoana creștină, prototipul frumuseții morale. Catahreză ar fi fost dacă imaginile acestea s-ar fi îmbulzit în tempo rapid și dacă subiectul de sentiment, adică imaginea *divinizarea frumuseții de femeie*, asupra căruia Maiorescu alunecă, n-ar covârși în *așa* măsură subiectul gramatical *tu*, pe care se întemekau ele, încât, când citești în strofa a treia, Rafael *te-a văzut* – nu Venera e pe primul plan al conștiinței, ci frumusețea ideală a femeii.

Pentru ca să vezi aceasta se cere să privești întregul sistem expresiv al primelor patru strofe și să-ți dai seama unde stă dominantă. Cel mai bun răspuns al poetului la rezervele lui Maiorescu ar fi citirea expresivă a celor două apostrofe, așa încât în cadrul simetrii Hor și opozițiilor să se vădească acest mijloc de a da viață, anume variația subiectului cerută de fondul un-itar al valorii esențiale: frumusețea de femeie, în cadrul simetriilor, ambele imagini apar ca fețe ale aceleiași valori, funcțiunea lor fiind să exprime cele două absoluturi ale iubirii: frumusețea fizică și frumusețea morală.

Să presupunem că poetul, ținând seamă de

exigențele logicii formale, s-ar fi mărginit, ca termen de comparație, la una din cele două icoane. Dacă s-ar fi oprit numai la metafora Venerei, fiind vorba numai de frumusețea femeii ca femeie, nu s-ar fi putut exprima puternica dezamăgire morolă pentru desfrânarea ei. Iar dacă s-ar fi oprit numai la idealizarea frumuseții morale întipuită în Madona, cum s-ar fi putut oare exprima adâncul patimii omenești?

Coexistența ca factor hotărâtor a acestor două simboluri, și încă sub forma aceea viu actualizantă a apostrofei, în chiar prima poezie de afirmare, învederează cât de nepotrivită idee de (spre) erotica lui Eminescu își fac aceia care văd în ea numai tumultul simțurilor sau numai o palidă aspirație platonice. Iubind cu toate elanurile spre absolut ale ființei lui, trup și suflet, îmbinarea necesară a celor două metafore-simboluri este revelatoare pentru destinul lui.

De la început se vedește astfel caracterul sintetic al imaginilor lui și axa lor îndreptată în sus.

Dar s-ar putea obiecta: Eminescu mai avea o cale, aceea de a renunța la cele două prototipuri, zugrăvind îndoita idealizare fără ele. Dar atunci ar fi lipsit ceva esențial pentru lirica lui: viziunea în planuri de nemărginit a sentimentelor. Înfrățind simțirea lui cu cele două simboluri ideale, el a dat expresie unei alte laturi esențiale: odată cu elanul spre absolut, acea perspectivă născută și nu făcută, largă și totuși stăpânită, și care sporește atât de mult rezonanța poeziei sale. De aici o altă trăsătură a poeziei sale sintetice, un caracteristic echilibru între cultură și instinct: spațiul și timpul estetic al acestei poezii de tumult al patimii este străbătut de semnificația celor două simboluri ale culturii.

Să observe acum cineva cum într-aceste trei coordonate spațiale și temporale: el, lumea antică, lumea

creștină, răsună cuvântul *femeie*. Este cuvântul pe care în chip simetric stă accentul final, atât în cele două strofe închinare Venerei cât și în cele închinare Madonei. O valoare deosebit de vie este luminată prin două simboluri. Ceva mai mult, ca expresie a faptului că aceste simboluri sunt fețe deosebite ale aceleiași valori: femeia ideală, grupul de două strofe referitoare la Venere are simetrice corespondențe în grupul celor două strofe închinare Madonei.

Avem astfel în apostrofă un tipar al frazelor care ia puterea expresivă a paralelismelor inițiale, ceea ce anticîi numeau așezarea anaforică, adaugă expresivitatea paralelismelor finale, epifora. Pentru că acest paralelism final este cel care domină aici, el are ceva din valoarea rimei, paralelisme inițiale și mijlocii fiind asemănătoare unor asonante de idei.

Structura aceasta punând în valoare frumusețea ideală a femeii, simetria, pentru a sublinia în chip deosebit, merge în strofele perechi până la așezarea identică a cuvântului atât la sfârșitul versului penultim cât și la începutul versului ultim:

Tu ai fost divinizarea frumuseții de femeie, A femeii, ce și astăzi tot friimoasă o revăd.

Încheie cele două strofe închinare Venerei, după cum
188

...chip de înger, dar femeie, Căci temeia-i prototipul „îngerilor din senin.

Încheie, ca o rimă de imagini, cele două strofe închinare Madonei.

Este evident: în structura aceasta repetarea în finalul celei de a doua strofe a cuvântului *femeie*, pe care stă un atât de viu accent afectiv, face ca atributul acesta gramatical să devină un centru către care converg toate elementele anterioare, pregătitoare. El rămâne în cuget pe

primul plan. În versurile *Tu ai fost divinizarea frumuseții de femeie, / A femeii* ce și astăzi tot frumoasă o revăd, atributele în crescendo sunt atât de covârșitoare, încât devin atributele esențialității, făcând una cu subiectul și dându-i un orizont peste timpuri. Astfel, când treci la strofa *Ra-fael...* subiectul gramatical Venera a rămas departe în urmă, covârșit de subiectul estetic, absolutul frumuseții de femeie. Expresiv, se face astfel o treptată strămutare de subiect. Nu este aici un unicum. Adesea în poezie categoriile gramaticale au valori care depășesc delimitările lor logice. În genere, strămutarea subiectului este izvorul varietății imaginilor, cerute totdeauna de mereu reînnoita strămutare a accentelor afective. În structura eminesciană, ceea ce era pe primul plan ca imagine se întronează totalizant și ca subiect gramatical în ultimul vers al apostrofei: *căci femeia-i prototipul îngerilor din senin.*

Deși mai toți tinerii recunosc că una este logica formală și alta logica poeziei, totuși e surprinzător să constăți în interpretări recente ce tenace este amintita rezervă raționalistă a lui Maiorescu. Sub influența ei, partea a doua de invective a poeziei este osândită sub cuvânt că stilul crud și pornit este fără rațiune fundamentală, „deoarece Venera nu e coruptă, învinețită, nu e bacantă, nu e delirantă”. Firește, toată osândirea aceasta vine din obsesia premisei că Venera primei invocări a rămas subiectul întregii poezii, nu cum este în realitate, un plan necesar de rezonanță.

Cu accentul idealizat pus pe cuvântul femeie în primele patru strofe, se ciocnește, venind din spațiul eterogen al experienței, apostrofa vie dar discordantă, ca față de un acuzat: *te-am văzut, femeie stearpă*. Ceea ce până acum erau aliterații și rime de imagini, se transformă în strofa a cincea în discordanțe. Privirile ridicate până

acum în sus prind să sfredească în jos, viața deschizându-și abisurile și dezmințind elanurile prime de idealizare.

Păstrând apostrofa directă și tiparul strofelor inițiale, strofa a cincea are de fapt toate corespondențele și simetriile anterioare. Se deosebește însă prin concentrare și un caracter de izbucnire abruptă. Fără acestea ar fi părut un șablon și ar fi căzut în retorică. Se repetă numai atât cât este necesar ca, în ordinea dată, cu atât mai viu și mai neașteptat să se realizeze accentul diferit al apostrof ei.

Venera fusese un ideal *pierdut* în noaptea unei lumi dispărute, Rafael fusese *pierdut* în visuri; același verb stă și în primul vers de invectivă: *Astfel eu pierdut în noaptea unei vieți de poezie...* Și după cum icoana Venerei fusese evocată prin *O, te văd*, iar a Madonei prin *Te-a văzut*, tot astfel în prima strofă de invectivă: *Te-am văzut*, după care urmează de data aceasta în vocativ urmat de atributele peiorative, cuvântul central: *femeie stearpă, fără suflet, fără foc*. Aceste cinci cuvinte sunt singurele negative în toată strofa și dacă ies atât de viu în relief este tocmai pentru că în tiparul și simetriile de până acum bate mai izbitor la ochi coborârea de pe pedestal. Analogiile de tipar continuă și în restul strofei. Dacă Venera era o veste / *Dintr-un cer cu alte stele, cu-alte raiuri, cu alți zei*, iar Rafael a *visat raiul cu grădini îmbălsămate*, aici apare pentru prima dată la Eminescu, în tot relieful, cuvântul caracteristic „norocul”. Nu mai este sufletul *îmbătat* de raze al lui Rafael, ci magia: *Cina*.

În *viața pustiiță ride-o rază de noroc*. Imaginea este caracteristică pentru complexul eminescian: cu cât căpătâiul este mai aspru, cu atât dorul norocului este mai de preț.

Strofele următoare sunt o mereu reînnoită opoziție

de imagini între *femeie stearpă, fără suflet, fără foc și înger*. Patru tipuri de opoziție apar aici. Și în ordinea lor este un spor de expresivitate. O strofă – a șasea – redă în perechea primelor două versuri aspecte de coborâre ale înfățișării: fața *pală, buză învinețită*, urmate de două versuri din planul idealizării, în strofa următoare imaginile se ciocnesc în cuprinsul aceluiași vers: *Din demon făcui o sfântă, dintr-un chicot simfonie*. Numai după această încordare urmează o strofă de pură revărsare a invectivelor. Nu e o întâmplare că este tocmai strofa care începe cu imaginea: *Dar azi vălul cade, crudo I*

Locul central al acestei imagini este izbitor și dacă se va învedera că o ridicare de vâl stă și în inima celorlalte poezii din această epocă, se va face dovada că ele izvorăsc din adâncul destinului eminescian. Dovadă că această cădere a vălului înseamnă o culminație în lupta dintre absolutul conștiinței și absolutul vieții este că de acum metafora, cu puterea ei de concentrată izbucnire, cedează locul comparației, formă de îmbrățișare mai largă. Poziția nouă este confirmată și prin apariția unei forme de opoziție: primul și ultimul vers al strofei dezvoltă comparația *Tu îmi pari ca o bacantă*, iar cele două versuri de la mijloc evocă fruntea de fecioară cu mirtul de martir și sufletul sfânt. De unde până acum opozițiile erau perechi, aici iau forma încrucișată, încleștând la mijloc imaginile idealizante.

Pentru tipul de formă către care instinctiv tindea poetul, tehnica aceasta de ordine în mișcare este cu atât mai revelatoare, cu cât sentimentul, departe de a avea ceva static sau calculat, este aici prin esență dinamic și izbucnitor. Urmărind tehnica arătată, cineva ar putea să vadă în ea ceva exclusiv calculat, vecin retoricului. Dar mai întâi observ că aici forma nu este impusă din afară, ca o haină. Tehnica face una cu sentimentul care se cerea

exprimat, este creată pentru el și valabilă numai pentru el.

Cu aceasta discuția pe tema retorismului ar fi închisă, dacă nu s-ar putea invoca și alte argumente: atât elementele de cultură din primele patru strofe, cât și unele imagini pot părea locuri comune prielnice verbalismului retoric.

A discuta aceste aspecte înseamnă a pune în discuție însăși autenticitatea acestei prime afirmări eminesciene.

Ca ritm de sentiment, observăm mai întâi că *Venere și Madonă*, cu cele trei tacturi: idealizare, dezamăgire, înduioșare, este negațiunea retoricului. Este o luptă plină de dramatism între conștiința dusă de avântul idealizării și instinct, înduioșarea finală însemnând instinctul ridicat și el pe un pedestal de idealizare. Printr-un fenomen de echilibru interior, elanul patimii se cere încadrat în elanul idealizant al culturii, sub cele două forme înalte. Ceea ce în aparență se exclude, se întregește reciproc. Dintr-aceste două planuri necesare de rezonanță, nu de externe necesități retorice, izvorăsc neconținutele opoziții arătate. Fără aceste opoziții, am fi avut în partea a doua o monocordă insinuare de învinuiri, așa cum sunt la modă astăzi, și atunci ar fi fost retorismul imaginilor în largul lui.

Ca să-și dea cineva seamă ce puțin este exploatat retoricul în această poezie, să facă o statistică, punând față în față versurile de invective, care fac impresia a fi covârșitoare, de restul versurilor: se va încredința că din cele 48 de versuri din poezie numai 13 versuri cuprind invective, și dintre acestea numai 9 sunt pură invectivă. Numai structura arătată, cu opozițiile ei izvorâte din natura sentimentului, a făcut cu puțință efecte atât de puternice cu mijloace atât de reduse în acest rezonator care este spațiul și timpul poemei. Când Maiorescu afirma că strofa O, cum *Ratael...* rezumând comparația, slăbește poezia prin repetare, nu ținea seamă tocmai de răsunetul

ei în structura arătată și în spațiul și timpul poeziei.

Pe linia autenticului, tranziția *Plângi copilă?* i se părea lui Maiorescu prea căutată. Așa ar fi, dacă însuși accentul valului de invective nu te-ar face să presimți deznodământul. Nu vibrează astfel omul care nu mai iubește. Astfel finalul face una cu întreaga poezie, crescând prin ea.

Pentru diferențiere, ar rămânea de adăugat un capitol: literatura comparată nu a ideilor, cum se face de obicei, ci a formei. Material ar putea fi adăugat din belșug, poezia aparținând unui tip frecvent: vibrațiunea izvorâtă din dezamăgirea iubirii. Dintre contemporanii români ai lui Eminescu, ar fi instructivă comparația cu o *iluzie pierdută* de N. Nicoleanu. Iar dintre marii lirici înrudiți sufletește, *Aspasia* lui Leopardi ar înfățișa prin contrastul dintre ideea înti-puită în ea și dintre realitatea dezamăgirii o paralelă. Cum însă poezia lui Leopardi aparține maturității poetului, îmi rezervsă diferențiez pe cei doi în alt context, mai aproape de experiența tinereții și tot atât de concludent.

Ne-am oprit atâta la această primă afirmare pentru că este ca un cap de pod către celelalte creațiuni. Ea înfățișează un tip formal rar și de pe acum bine conturat. Pentru un îndoit elan spre absolut, al conștiinței și al vieții, imaginile sunt strânse într-o structură arhitectonică, rânduită în opoziții și simetrii, care pentru dinamismul arătat creează un tipar propriu, de stăpânire clasică. Nu este aici nici ordine retorică, nici ceea ce s-a numit clasicismul romanticilor, ci un stil propriu prin care, dacă vorbește destinul poetului, vorbește și ceva mai sus de el: ceva din stilul apropiat menirii noastre creatore.

În structura aceasta, imaginile acestea se cer mereu raportate la acea imagine totală, spațiul și timpul poemei, cu viața și dinamismul arătat. În loc de aceasta, este azi uzul în critica noastră de a creșta pe răbojul lui

Beckmesser imaginile de una singură, notându-le: reci, convenționale, banale etc... Astfel, cuvântul *înger*, ca să mă mărginesc numai la acesta, ar trebui, după critica împământenită la noi de Maiorescu, să fie socotit ca imagine uzată, în loc de a-l evita, Eminescu îl repetă de patru ori în două strofe consecutive. Semn de redusă inventivitate sau de expresie deficientă? Dar în contextul *Rafael*... prima dată sună *Te-a văzut plutind regină printre îngerii din cer*, are orizont și n-ar putea fi înlocuit prin nimic. A doua oară: *chip de înger, dar femeie*, îl încorporează în imaginea centrală de înălțare. A treia oară: *Căci femeia-i prototipul îngerilor din senin*, nu este „o teorie”, ci totalizarea și ridicarea imaginii în sfera necesară a absolutului. În trei vibrațiuni deosebite, trei valori. Și în contrast cu acest plan de rezonanță, același cuvânt apare a patra oară în prima strofă de invectivă: *Și-am făcut din tine-un înger*, unde imaginea ar părea într-adevăr o deficiență, dacă n-ar dobândi o valoare unică prin cea următoare: *blând ca ziua de magie, / Când în viața pustiiă râde-o rază de noroc*. Ar fi de urmărit întreg complexul cuvântului acesta la Eminescu, bunăoară în *Prea mult un înger mi-ai părut și prea puțin femeie*. Cât am relevat, este suficient să ne încredințeze că după cum nu există cuvinte banale, tot astfel nu există imagini banale, ci numai structuri inexpresive.

Relevarea însușirilor formale arătate, dacă ne oprește a vedea în *Venere și Madonă* retorism și imagini periferice, poate totuși deștepta nedumerire. A arăta la un tânăr de 20 de ani atâta conștiință a formei nu înseamnă oare a face din poet un dră-muitor de imagini și a da un rol prea mare voinței conștiente de a plăsmui, în paguba subconștientului? Cu cât vom înainta mai mult în lucrarea aceasta, cu atât ni se vor dezvălui aspecte noi ale tehnicii eminesciene: va trebui să pătrundem până la valorile în

aparență infinitezimală ale expresiei. Totul fiind văzut nu atomizant, ca o pulbere a întâmplării, ci funcțional, impresia de voit și calculat sporește în așa măsură, încât rolul inconștientului pare disparent.

La aceste obiecțiuni răspunsul este simplu. E greu să stabilești raportul dintre conștient și inconștient în orice manifestare omenească, necum în poezie. Și până la judecata din urmă, nu se poate ști cine a vibrat mai adecvat conform adâncurilor poeziei eminesciene. Dar un lucru este cert: singura realitate obiectivă rămâne forma și aici se poate pipăi cine a văzut mai adânc în structura, deci în sufletul și valoarea poetului.

În poezie, forma este linia de intersecție a conștientului și a inconștientului. Iar pentru poet conștiința fiind o formă mai înaltă a instinctului creator, de ce am rămâne la un divorț ireductibil între cele două aspecte, fețe ale aceleiași realități, atunci când unitatea profundă a sufletului omenesc se impune cu necesitate?

Relevând deci faptele netăgăduite de expresie și deprinzând și pe alții să le vadă semnificația estetică și să le guste, critica și-a îndeplinit una din chemările esențiale. La rândul lor, aceste fapte pot fi material cert pentru psiholog, atunci când s-ar simți ispitit să întreprindă un sondaj în apele inconștientului.

Cât privește autenticitatea imaginilor în cadrul întregii creațiuni, cu alte cuvinte întrebarea dacă această primă afirmare anunță ceva din destinul poetului, avem un mijloc de control: integrarea în semnificația întregii opere. Este de ajuns să apropii această primă afirmare de ultima, testamentul lui poetic, *Luceafărul*, pentru ca să vezi cum, dincolo de deosebiri, e întipărit de la început sigiliul unui destin. În ambele, un elan al idealizării fără margini, în ambele o dezamăgire, o cădere a vălului și o desfacere de *visuri sece*, în ambele privirile rămân îndreptate în sus, în

prima cu o împăcare cu puterile elementare ale vieții: tu *ești sfântă prin iubire*, în ultima o liberare prin identificarea cu chemarea supremă: *creativitatea*.

A individualiza tot mai adânc acest unicum al unui conflict etern, măsurând drumul de la prima la ultima afirmare, înseamnă a stabili sub toate aspectele valoarea și semnificația destinului eminescian.

Iar dacă acest stil individual, care se anunță de pe acum: stăpânirea formală a unor elanuri nemărginite, se va accentua și se va releva treptat ca o formă fără pereche în poezia lumii, atunci fenomenul estetic se va cere integrat în destinul către care tind deopotrivă limba și cultura românească, și se va pune și întrebarea menirii reprezentative: prin destinul estetic eminescian nu se relevă oare ceva din finalitatea artistică supraindividuală către care tinde cu necesitate cultura românească?

VI

AXA IMAGINILOR ÎN „EPIGONII”*

Dacă prima poezie de afirmare era ruptă din tumultul patimii, a doua, *Epigonii*, stă la celălalt pol al experienței umane, viața culturii. Este simțirea de odă față de înaintașii care credeau în menirea lor înaltă, în contrast cu micimea contemporanilor, a căror privire analitică este îndreptată în jos și a căror artă este lipsită de marile elanuri. Accentele înalte de odă se reliefează împletite cu tonul, când grav, când elegiac al părții a doua, prin care străbate stridența ironiei și satira.

Pentru prima dată la Eminescu, apare un aspect tipic al arhitectonicii lui: opoziția masivă a părților contrastante. Și nu va prinde semnificația acestei opere, menită să rămână o piatră de hotar în literatura noastră, cine nu va adânci natura celor două părți în contrast atât de viu.

Este o sinteză unică a unui conflict care a frământat

mult literaturile moderne: conflictul dintre poezia naivă și cea sentimentală. Acești termeni schillerieni nu pot cuprinde însă decât cu aproximație vibrația proprie a poeziei eminesciene. Naivului îi corespunde elanul sufletului, care de data aceasta afirmă cu toată amploarea nu valori ale vieții, ci creativismul culturii; iar sentimentalul este o altă latură a absolutului eminescian, conștiința critică și setea gândului de a pătrunde lucid raporturile omenești.

Nimic nu caracterizează mai mult pe cineva decât conștiința lui despre propria îndeletnicire. *Epigonii* exprimă o criză de conștiință: substratul de credință reprezentat prin vechile valori ale creativității românești s-a dus, altul nou nu se ivește. Lipsită de credința marilor meniri ale culturii, arta rămâne *Voluptuos joc de icoane și cu glasuri tremurate*.

Cu acest motiv, intrăm în complexul eminescian al situației artistului pe lume, și cum aici materialul de comparație este foarte bogat și cere o lucrare de sine stătătoare, sunt nevoit să scot partea comparativă din cadrul acestei lucrări. Mă voi mărgini deci să arăt numai, cu ușoare indicații comparative, dificultățile artistice ale motivului, așa cum a fost conceput de Eminescu, apoi câteva trăsături ale expresiei și mai ales sensul imaginilor: dacă le place să tindă în jos, menținându-te cu satisfacție în teluric, sau dacă tocmai cele mai caracteristice nu trădează chiar în toiul dezamăgirii nostalgia înălțimilor.

Pentru Mteratura noastră de la 1870 tema aceasta: preamărirea înaintașilor văzuți în proporții mitice, era ingrată. Pentru vulturească întindere de aripi în absolutul valorilor se cerea o transfigurare prea mare. O cale ar fi fost posibilă: aceea de a face din fiecare figură o icoană de mit înfățișând nu valoarea în sine, ci tipul uman către care tindea. Dar de înălțimea aceasta nu s-a putut apropia

poetul decât în câteva momente, mai ales în evocarea lui Heliade. Cele mai multe figuri nu-i ofereau suficient material simbolic. O altă cale ar fi fost aceea de a crea o imagine sintetică, înălțând o singură figură la valoarea reprezentativă pentru toate. Dar dacă un astfel de simbol ar fi dat unitate, în schimb ar fi lipsit acea multiplicitate de viziuni cerută de realitatea istorică, în situația aceasta, a rămas în poezie o oscilare între simbol și istorie. De aici acele momente de lauda disproporționată, care găsește o împotrivire în factorul nostru asociativ.

Imaginile inițiale stau dovadă de simțul de echilibru artistic al poetului, dar și de imposibilitatea de a tinde către o icoană dominantă. Nu este o întâmplare că în *Venere și Madonă*, această puternică experiență a vieții, pentru a stabili un echilibru între viață și cultură, imaginile inițiale dezvăluiau arătatul orizont al culturii, în schimb, în *Epigonii*, pur conflict al culturii, strofa inițială este instinctiv o transpunere în imagini plastice ale naturii. Este aici echivalentul vizual pentru *scripturile române*, metafora rezumativă a literaturii privită ca o biblie a neamului. Imaginile primei strofe, care toate poartă timbrul autenticului, vădesc cu atât mai mult darul primordial de a gândi plastic, cu cât incitația *scripturile române* aparține sferei pur intelectuale.

Cât privește imaginile elanului de odă din partea întâi, o apropiere va arăta dificultățile, nu totdeauna biruite, cu care a avut de luptat Eminescu. Le vom compara cu dificultățile ce pe o temă asemănătoare, însă mult mai puțin ingrată, au stat în calea unuia din cei mai prețuiți poeți moderni. De o astfel de evocare de valori, nu ale poeziei, dar ale plasticii, a avut nevoie Baudelaire în mult lăudata lui poezie *Les phares*. Concepția este diferită de a lui Eminescu: *farurile*, marile valori ale plasticii moderne, sunt ca tot atâtea strigăte de durere, un

neîntrerupt sang/ot *qui roule d age en âge*, mărturia demnității umane revărsată pe țărmul eternității divine. În *Epigonii*, dimpotrivă, valorile evocate stau mărturie de o instinctivă afirmare a vieții. Dar într-un punct al tehnicii, ambii poeți se întâlnesc: nevoia de a face din valori ale trecutului artistic purtătoarele unui anumit destin.

Tehnic, materialul lui Baudelaire: Rubens, Leonard, Rembrandt, Michelangelo etc. se mlădia mai ușor, pentru că reprezintă valori neîntrecute și pentru că, toate aparținând plasticii, semnificația se putea mai ușor transpune în viziuni metaforice și simboluri cu corespondențe în diferite simțuri, deci bogate în sugestii. Și cu toate acestea, când Baudelaire face din multipla evocare ceva pe care l-aș asemăna cu o cursă de lampadofori de *ardent sanglot*, nu o dată semnificația simbolurilor deșteaptă împotriviri în asociațiile noastre, ca atunci când este vorba de Rubens, de pildă.

De altă parte, cu toată viziunea largă și metaforele bogate în sugestii, când auditive, când motorii, când vizuale, sunt unele mijloace cu caracter prea retoric. Repetarea în strofele finale: *miile hbyrinthes, miile sentinelles, miile portevoix, miile citadelles...* și încă în finaluri de versuri consecutive, dacă face impresie, este un mijloc prea ieftin, la care n-ar fi recurs Eminescu. Iar ca evocări simbolice, nici chiar cea mai măiestrită:

Delacroix, lac de sang hanțe des mauvais anges, Ombrage par un bois de sapin toujours vert, Ou, sous un ciel chagrin, des fanfares étranges Passent, comme un soupir etoutfe de Weber.

nu are puterea de întipărire, orizontul și taina strofei închinată de Eminescu lui Heliade, de pildă, unde asperitățile viziunii sunt atât de sugestive.

Ceea ce lipsește în *Epigonii* este, pentru partea întâi, un simbol cuprinzător, care să domine toate imaginile. În

situația dată, Baudelaire a ocolit greutatea, recur-gând la metafora banală în sine, */es phares*, care unifică într-o semnificație comună toate evocările. Lipsa unui simbol totalizant pentru partea întâi a dus la titlul restrâns *Epigonii*, deși întreaga structură a poeziei cerea o opoziție chiar și în titlu. Titlul ademeneste să vezi în dezvăluirea mizeriei sufletești a epigonilor axa poeziei. În realitate, în toate imaginile vibrează caldă alipire de valorile înaintașilor. Ei rămân sus, chiar atunci când scaunul de judecată al conștiinței dezvăluie naiva amăgire și când actualitatea e satirizată.

După cum în *Venere și Madonă* imaginile și elanurile idealizante ale culturii se ciocneau neconținut cu imaginile vieții de pe care căzuse vălul amăgirii, dar în cele din urmă privirile se îndreptau tot în sus, la fel în *Epigonii*. Elanurile poeziei naive sunt dezmințite de poezia sentimentală a artei pentru artă concepută ca un simplu joc, dar în toate imaginile părții a doua cerul mereu amintit nu este un cadru pentru noroi, ci își păstrează nealterat valoarea înaltă. În partea a doua, preamărirea vibrează mai departe. Și imagini ca acestea: „*S-a întors mașina lumii, cu voi viitorul trece; / Noi suntem iarăși trecutul, fără inimi, trist și rece*”, răsturnând ordinea firească a timpului, echivalează cu o stranie întoarcere pe dos, o dezaxare a lucrurilor, în care totuși rămâne o afirmare de valori. Când deci în strofa finală, acest rămas bun de la o întreagă formă a culturii noastre, apare apostrofa *siinte firii vizionare*, Ce creați o *altă lume pe-aslă lume* de noroi în opoziție cu *Epigonii*, pentru care sunet, *sufletul, lumină - Toate-s praf*, este evident că tot sufletul poetului neagă noroiul, deci sensul imaginilor țintește tot în sus.

VII MORTUA EST!

A treia poezie de afirmare a lui Eminescu, *Mortua est!* ne dă prilejul să măsurăm distanța de la primele

manifestări ale instinctului artistic (1866) până la icoana cea mai aleasă a anilor de formațiune (1871).

Adânc înrădăcinat în experiența poezilor, motivul - moartea timpurie a ființei iubite - e și frecvent și reprezentativ. Chiar și în literatura noastră poate fi o piatră de încercare pentru a caracteriza tipuri stilistice deosebite. De la accentele lui C. Conachi din *Pe nășălie*, cu prilejul morții Smarandei Negri, până la oda elegiacă a lui Asachi la moartea Bianchii Milesi, și până la duioasa *Dedicație* Elenei Negri a lui V. Alecsandri, sunt trei stiluri de viață și trei stiluri de artă. Ca să mă opresc la contemporanii lui Eminescu, ar fi de amintit D. Petrino, care, în volumul *Lumini și umbre* (1870), are un întreg mănunchi de motive elegiace sub titlul *Flori de mormânt*. Reprezintă o încercare neizbutită de alt stil. Răsună în ele ceva din acel „Weltschmerz” de care vorbea Eminescu într-o scrisoare către I. Negruzzi. Sunt unele accente sincere, câteva au un orizont care depășește ceea ce putuse da Bolintineanu, dar este și multă retorică. Elegiile lui D. Petrino, cu care Eminescu avusese știuta polemică, i-au fost desigur cunoscute poetului la data când a publicat *Mortua est!*

Dacă ar fi să reducem felurimea poeziilor la tipurile mai frecvente, am constata că unele se mărginesc la expresia durerii, altele aliază durerea cu meditația, dând, cum e cazul lui Eminescu, o viziune totală a lumii.

Pentru critica mărginită la analiza ideologică, frecvența motivului, în loc să fie îndemn de individualizare artistică, a devenit prilej de amestec al apelor conținutului. Astfel, nu este o întâmplare că G. Ibrăileanu a văzut în *Mortua est!* „un promontoriu” al lui Bolintineanu în opera lui Eminescu. Dar, privind de aproape elegiile lui Bolintineanu, constăți că stilul lor este mai amorf chiar decât al înaintașilor, încât tocmai pe fondul acesta sare în

ochi și mai viu specificul eminescian.

Cele mai caracteristice poezii ale lui Bolintineanu pe tema morții unei ființe iubite le găsim în Reveni. Iată, de pildă, poezia Umbrei *sorumei Caterina*. Puține accente trec aici de sfera bocetului popular: te duci, nimic nu poate să-mblânzească moartea ne-m-păcată; copiii te roagă să te deștepți, ai lăsat gol în casă; fericire cei rămași în urmă nu mai pot gusta. S-ar putea obiecta: aceasta nu poate fi concludentă, pentru că nu tot Bolintineanu vibrează aici; și apoi nu este o elegie a iubitei.

Iată acum bucata de cuprins mai larg, Elegie: tot ce-a întâlnit pe lume, frate, tată, iubită, a încetat ca visul. De aceea, de lacrimi înfocate genele-i sunt pline și mâna a înghețat pe harfă. Cam nepotrivite, căldura lacrimilor și înghețul! „Junia” fratelui ca *răușor de lapte luase cursul lin...* Cam greu de întruchipat, și ca imagine și ca atmosferă, o astfel de comparație pentru o „junie”. Dar să privim partea referitoare la iubită: *Iubeam o copiliță, o tânără în floare, / O floare matinală ce crește surâzând / Ce fără să adune-n viață-o sărutare, / În dimineața vieții a încetat cântând...* Firește, pentru istoria ideologică a poeziei „visul” și copila stinsă-n floarea vieții ar putea fi luate drept un promontoriu al lui Bolintineanu în meditația lui Eminescu. Dar, de fapt, nu e nimic comun, nicio vibrație lirică nu trăiește în această poezie plină de ornamente periferice, convenționale. Iar ca o ilustrare a ușurinței, primul vers al strofei ultime: *Eu am trecut ca floarea aici în astă lume*, nu se simte jenat alături de versul al treilea al aceleiași strofe: *Ah, de-aș fi fost o floare purtând un dulce nume...*

Mai apropiat de *Mortua est!* ar părea bucata *Morții*, care însă plutește în generalități, fiind vorba de toți morții iubiți, nu de o anumită durere. Pe fondul ei, se diferențiază clar Eminescu. Ca imagini, nimic din orizontul și sugestia

din *Mortua est!* Ca gândire, numai acest loc comun: fericit cine poate avea mângâierea unei vieți viitoare și nefericit poetul care nu o poate avea. La atâta se reduce simțirea în fața morții ființelor iubite la Bolintineanu. Cât privește o față *tânără* pe *patul morții*, ale cărei izvoare nu sunt cunoscute, se găsesc în ea atâtea imagini contradictorii și convenționale, încât Eminescu nici la prima redactare, la vârsta de 16 ani, nu le-ar fi putut accepta. Amintesc numai una: fata cântă pe patul de moarte un cântec amar, ca al unui rob în lanțuri. Ciudat cântec acela care, deși *amar* și *duios*, mai sună și *ca nul ce geme de grea vijelie*.

Privind în total imaginile lui Bolintineanu, te izbește caracterul lor ornamental și marginal, de înșirare asociativă. Acumularea repetărilor este o formă frecventă. Pentru a ne mărgini numai la o față *tânără* pe *patul morții*, relev că cea mai caracteristică dintre imagini este comparația. Nu se mărginește însă la o comparație unică, ci același lucru este trecut printr-un șir de comparații, ceea ce aduce nu o dată contraziceri ca acele strecurate în chiar prima strofă. Comparațiile lui Bolintineanu, având un caracter periferic, nu contopesc lucrurile viu și unitar. Ele vădesc un spirit discursiv, pentru că nu sentimentul însufletește imaginile, ci întâmplătoarele asociații. Din lipsa unei imagini centrale și necesare, rezultă caracterul periferic al întregii expresii. Pentru concepția maioreșciană despre imagini nu este o întâmplare că, atunci când vrea să ilustreze valoarea imaginilor concepute ca reproducere de material sensibil, primul exemplu este tocmai o acumulare de comparații din Bolintineanu. Îndoita comparație a lui Mircea cu un stejar și cu un munte i se pare un exemplu fericit.

În 1866, în prima formă din care a ieșit *Mortua est.*, Eminescu recurge și el la forma acumulării de comparații. Renunțarea însă la această formă este o evidentă

desfacere de spiritul Bolintineanu.

Singura sugestie pe care Eminescu, în anii lui de adolescență, a putut-o primi de la Bolintineanu, a fost aceea a schemei ritmice. Între măsura din o fată *tânără pe patul morții* și aceea din *Mortua est i* este o netăgăduită înrudire: amfibrahul de 12 silabe, în catrene cu rime încrucișate la Bolintineanu, însă perechi la Eminescu.

În situația aceasta, meritul de a fi creat la noi elegia la moartea iubitei revine lui V. Alecsandri. În *Dedicație* avem un bun mijloc de a diferenția pe cei doi poeți. Firește, nu întreaga elegie este la înălțimea primei strofe. Rareori s-a concentrat atâta sumbru pe paleta lui V. Alecsandri ca în versul inițial: *Tu care ești pierdută în neagra veșnicie*. S-ar zice că Alecsandri se desface aici de propriul său fel, dacă versul n-ar fi fondul pe care-l icărește cu atât mai viu metafora *Steluță mult iubită a sufletului meu*. În sine, imaginea ar părea banală. Dar prin situația și accentul ei are viață și sună autentic. Versul următor, și *care-odinioară luceai, atât de vie, o* sporește încorporând-o în căldura amintirii, pentru ca, prin ultimul vers. Pe când *eram pe lume tu singură și eu*, totul să fie izolat de restul existenței ca o valoare supremă și învăluit într-o surdină de nostalgie. Din prima strofă te învăluie atmosfera și simți cum în ea vibrează accente finale, îndeosebi înălțarea amintirii mai presus de moarte.

Sunt în elegia lui V. Alecsandri și destule lucruri șterse. Dacă ne-am oprit la prima strofă este nu numai pentru a fixa jalonul esențial înainte de Eminescu, dar și pentru că aduce o lumină în chestiunea autenticității imaginilor. Ca și concepția, ele sunt mai vechi decât V. Alecsandri. Deși le-am putea găsi corespondențe de la Petrarca până la Lamartine, imaginile primei strofe nu sunt învechite, pentru că viața vine din acel fluid învăluitoare, ansamblul accentelor inițiale.

După ce am încadrat astfel în lirica anterioară meditația elegiacă a lui Eminescu, înainte de a o privi în expresia ei, nu este lipsit de interes ocolul de a-i descifra procesul de creațiune și de a-i indica zona izvoarelor.

În ms. Academiei nr. 2259, f. 1 și 2, avem sub titlul *Elena!* a care s-a adaus lapidarul *Mortua est!* cea mai veche formă păstrată din care a crescut meditația, datată 1866, octombrie. Sunt 23 de strofe, dintre care două incomplete, față de cele 18 ale formei ultime. Nu aş socoti mărturia aceasta ca o variantă, dacă tocmai în partea ei ultimă n-ar apărea ceva într-adevăr surprinzător: redactarea aceasta a adolescentului de 17 ani (se) încheie cu 10 versuri care au alcătuit, cu minime retuşări, finalul formei definitive.

Această persistență a elementelor formale apărând atât de timpuriu, duce la întrebarea dacă nu se află aici și o influență, eventual un izvor prețuit, care se cere identificat. O indicație pare că reiese chiar din prima strofă: *Ca lampa ce pierе veghind pe mormânturi, / Idee din palide-a nopților gânduri, / Ca visul ce aripa-și moaie-n amar, Trecuși d-al speranțelor feeric hotar.* După primul vers, care are factura Bolintineană, apare ciudatul *Idee din palide-a nopților gânduri*. E greu de precizat ce a fost în cugetul tânărului când a scris versul acesta. Să fi vrut să spună că a fost o răsfângere a unei idei-prototip? Dar această interpretare n-ar putea fi confirmată decât dacă în desfășurarea bucății am mai întâlni răsfângeri din gândirea lui Platon, ceea ce nu este. Expresia a *nopților gânduri* trebuie deci să fie în legătură cu altă constelație de influențe.

Poezia meditativă a nopților și a mormintelor, dar mai ales atmosfera literară a noastră de la 1860 - 1870, ne îndrumă spre preromanticul englez Young. Este uimitor ce actual era acesta la noi, nu numai la Bolintineanu, dar la

toți poeții vremii. Poate și unde prin conținut părea mai aproape de vechea meditație creștină. S-ar putea face o întreagă monografie despre Young în literatura vremii la noi. Față de acest gust, se naște întrebarea dacă ceva din meditațiile nocturne ale lui Young n-a intrat în alcătuirea acestui timpuriu final, în traducerile romanice, opera lui poartă titlul *Noptile*. Acesta e și titlul dat de traducătorul român, Simeon Marcovici, pe care Eminescu îl laudă. Germanii însă cunoșteau opera sub titlul *Gânduri nocturne*, ceea ce ne apropie de atmosfera versului citat.

Toate acestea ducându-ne spre izvor, el poate fi confirmat. Tocmai în strofa văd *vise întrupate* din prima redactare, în afară de metafora *vise*, toate accentele și imaginile își au un corespondent în *Noaptea* a cincisprezecea a preromanticului englez: mai întâi pentru imaginea *les hommes ne sont que de vains tantomes qui courent après les ombres plus vaines encore*, avem imaginea centrală văd *vise-ntrupate goninde la vise*. Firește se poate zice că aici este o coincidență întâmplătoare. Ca și în literatura poporană, poligeneza este frecventă în literatura cultă, în cazuri de acestea, contextul imaginilor hotărăște. Versul Cum dau în *morminte ce cască deschise* își are corespondentul în pasajul amintit din Young: *fantomes qui vont tomber dans l'abîme*. Și tot acest context șterge deosebirea dintre omul superficial, care râde, și cel serios, care plânge ambii *egalement tous*.

Astfel, apropierea dintre acest final și pasajul amintit din poetul englez nu se mărginesc la o singură notă, ci întregul complex de teme revine la începătorul nostru poet. Și cum din toată prima formă a meditației finalul acesta a fost partea care a rămas aproape neschimbată, avem încă un indiciu: în mulțumirea de prima formă a stat ceva din prestigiul izvorului.

Dar faptele acestea ar părea o intrusiune de istorie a conținutului într-o lucrare menită să arate primatul expresiei. Ele ar mai părea că dau «în principial dreptate lui Ibrăileanu, urcând numai linia de dependență până va Young, în loc de Bolintineanu. Pentru a învedera însă distanța de la relevatele elemente de conținut până la icoana care a putut mulțumi pe Eminescu, e necesar să dezvăluim o parte din munca lui de atelier, caracterizând prima variantă. Se va vedea astfel că stăruința lui Eminescu de a plăsmui meditația a depășit cu mult sensul și valoarea nu a lui Bolintineanu, dar și a lui Young și a celor ce s-au mișcat în direcția aceasta, așa încât arătatul final a devenit simplu element de cristalizare pentru o experiență vitală. Varianta din 1866 este alcătuită din trei părți, trei șiruri de teme, deci de locuri comune, fără dinamismul acela care se naște din încordarea motivelor ca expresie a vieții. Prima parte, opt strofe, este o lamentație care, vrând să fie filosofică, generalizează chiar de la strofa a doua: *Așa fel sunt toate aicea sub soare*. Durerea se dizolvă astfel chiar de la început într-o searbădă constatare care atenuază excepționalul pierderii. Singura imagine care va rămâne este aceea a *vieții-vis*. Desigur, nu este o întâmplare această anticipare a imaginii dominante în final. În strofa inițială, unde imaginea nu e metaforă, ci comparație: *Ca visul ce aripa-și moaie-n amar*, cuvintele toate ale versului sunt aceleași ca în forma definitivă. Dar ordinea și accentul fiind schimbate, valoarea este alta. Se confirmă încă o dată că nu sunt imagini cu relief sau serbede în sine, ci numai funcțiuni autentice sau linii moarte.

Majoritatea imaginilor părții întâi e o țesătură de locuri comune: nu-i frunte de rege, nici de rob, scutită de sudoarea morții; nu știm dacă este vreun Dumnezeu și dacă din convoiul scheletelor vreunul s-a înapoiat. Dar știu

că acești creieri care gândeau și acest piept care simțea sunt lut. Hamletismul acesta (care în strofa a patra se apropie de decalc) este amestecat baroc cu două forme eterogene: de o parte, o acumulare de o fioroasă romantică a scheletelor (*al morții scheletic convoi; scheletul cel stors în pământ; să bântui țărâna scheletelor h/de un craniu iară creier* etc), de alta, interpretarea materialistă a lumii cu reazimul în științele naturii. Toate acestea fierb laolaltă ca într-o nebuloasă din care se desprinde atât: de *dincolo* nu vine nicio speranță, *aici* nu ne rămâne decât *un craniu, și-n el două funduri pustii, în loc / Să văz două negre diamante de foc*.

Voind să lase o impresie de dezolare, partea întâi era când realism crud, când macabru fioros. Intenția de a impresiona prin cruditatea aproape fizică a elementelor era o eroare estetică. Eminescu a văzut repede scăderea, pe care barocul nostru de azi o ridică la criteriu de valoare.

Acumularea de la început a notelor dezolante trece însă dincolo de țelul urmărit. Zăbranicul întins de la început asupra pământului și cerului lipsea poezia de dinamismul luptelor de motive, care dă viață.

În partea a doua, o serie de nouă strofe vrea, printr-o simetrie exterioară, să dea ceva ca un orizont de consolare. Dar după repetatele: nu știu dacă este dincolo vreo lume din strofele anterioare, notele de consolare cad stângaci și sunt nevoite să se mărginească la strofe de mângâiere negativă: calomnia, ura, crima, durerea nu bântuie lumea de dincolo. Vagi posibilități triste stau alături de imagini în care prefacerile oarbe sunt văzute pe un orizont de științe ale naturii: nu plânge pe un „angel” care, răpit de o lege în ceruri, *La nunțile lumii e binevenit*. Poate este aici și o transpunere din *Miorița*. Ca dovadă însă că preocupări din științele naturale au fost dominante

stă propria notă marginală. Imaginea este astfel interpretată: „cu *amalgamizarea și formarea altor forme în natură*”. În complexul acesta, chiar și în tema a fi a sau nu li se strecoară un moment care ar vrea să aibă ceva din concludenta științelor naturii. Dar imaginile fiind haotice, s-a simțit nevoia de un comentariu marginal: ca și viața, moartea este mișcare – „te miști fără să știi după legile naturii”. Nu imaginea și nici nota sunt de reținut, ci stăruința de a sublinia că totul este o prefacere oarbă, care se întâmplă fără vrerea ta. Și numai după ce în strofele următoare apasă pe această idee, întrebându-se: *ce-s zilele vieții, ce fuse junețea* – dă finalul acela menit să devină centrul de cristalizare al poeziei viitoare.

Privită în total, varianta are două centre de greutate. Ca număr, covârșesc strofele de meditație ale părții a doua, unde totul pare o acceptare raționalistă a morții, în așa măsură încât trei strofe consecutive au în frunte asigurarea eu nu *plâng*, repetată și mai departe. Această parte centrală a variantei venea însă în contrazicere cu al doilea centru de greutate, strofele finale: Văd *vise întrupate*... Acesta fiind elementul viabil, partea centrală a fost mai târziu redusă în așa masură, încât din nouă strofe au rămas numai două în forma definitivă, tocmai strofele (13 – 14) de prisos.

Această lungă descriere era necesară, ca să se vadă amănunțit câte elemente eterogene – locuri comune ale meditațiilor, mode literare perimate, ca apăsarea pe viziunile fioroase ale scheletelor, alături de mode de gândire, ca transpunerea finalului mioritic în „amalgamarea elementelor naturii” – s-au învălmășit în jurul acelui sâmbure de viață concentrat în imaginile finale.

Abia după cinci ani s-a eliberat poezia pură cuprinsă în ele, organizându-se plastic și muzical. Durerea pentru

viața fără sens a lumii vibra în acele imagini. Și e de relevat că în raza acestui sentiment primordial gravitau și imaginile celor două strofe menite să facă legătura dintre partea a doua a variantei, motivele de împăcare cu moartea, și final. Citez din strofă: *Ce-s zilele vieții? ca florile albe / Ce poartă mirosul speranțelor dalbe, / Ca florile albe ce danță și mor, / Ca triste speranțe în ore de dor*. S-ar zice pur Bolintineanu această stângace divizată imagine, care încearcă să redea *ceva* din impresia petalelor care se scutură. Dar când, curând după aceasta, în *împărat și proletar*, de pildă, imaginea revine chiar în strofa *Al lumii-ntregul sâmbur*, unde dobândește atât relief și orizont, atunci se naște întrebarea dacă în vagul primei expresii nu era o anticipare pentru o experiență vitală, dar încă haotică.

Cât privește icoana de ansamblu, spațiul și timpul variantei sunt tot atât de amorse ca și restul. În critică, are largă circulație un cuvânt nepotrivit, ca și conceptul corespunzător: „cadru”. Acesta însă rămâne nedespărțit de *ceva* secundar, ideea de ramă, pe când spațiul și timpul estetic sunt realități expresive, alcătuind *cea* mai cuprinzătoare imagine, pentru că în ele capătă viață toate celelalte.

Paralel cu redusele posibilități de consolare, spațiul și timpul primei variante prin nimic nu tindeau în sus. În aripile fanteziei era plumbul amalgamărilor și al „legilor naturii”, în umbră pândeau scheletele hâde. S-ar zice că timpul este un Moloh: *toți timpii al morții marmoreul zeu îi soarbe cu vrajă în sufletul său*. Spațiul în care nu pătrunde timbru omenesc, este pustiul havuz. Și totuși, în această haotică viziune fără sens a lumii, subiectiv vorbind, poetul nu mințea. Era o frământare de nebuloasă, artistic inexistentă, dar în care se zbăteau elementele esențiale, cele două planuri de rezonanță ale liricii lui: în haosul

prefacerilor absurde și mai presus de noi, conștiința umană alipită valorilor dezmințite de viață și însetată de luciditate.

Cea de a doua variantă (Ms. 2259, f. 18 v - 20 v., coloana din stânga) se caracterizează de la început prin nevoia unui spațiu mai străbătut de sufletesc. Ultimul vers al strofei inițiale din prima redactare, *Trecuși d-al speranțelor feeric hotar*, era neclar: feeria speranțelor să fie *aici* sau *dincolo*? Strofele următoare duceau la sensul că fericirea este aici, atât de mult repetatele *nu știu* închideau de la început orizontul mângâierii.

Printr-a doua variantă, prima strofă este alcătuită de pe acum definitiv. Comparațiile dispar, făcând loc metaforelor concentrate și sugestive. Strofele a doua și a treia încearcă o viziune spațială. Absolut necesară desfășurării temelor, ea este însă stângaci plăsmuită, păstrând ceva din haoticul primei redactări. Pentru că sigiliul variantei este tocmai această încercare de spațializare nouă (restul modificărilor având o minimă semnificație), amintesc mai întâi strofa a doua: *Trecut-ai când noaptea-i o abracadabra / Și-n ceruri de stele s-aprind candelabre / Ce sala albastră a lumii luminează / Cu nouri palizi, cu luna regină*. Imaginea noaptea ca o abracadabra este echivalentul unei viziuni spațiale neorganizate, în care ar străbate ceva din neîntocmirea și lipsa de sens a lumii. Dacă s-ar face o statistică a imaginilor după caracterul lor, s-ar observa că în faza din 1868 și 1869 sunt frecvente stilizări în felul acesta, de pildă, răscolitele elemente din înscenarea tabloului *Mureșanu*. Deși restul imaginilor strofei sunt ornamentale, totuși un instinct sigur ducea aici pe poet: din încercarea de a plasticiza aici anume ceva din înfățișarea spațială atârna însăși puțința de a desfășura virtualitățile meditației acesteia, lupta motivelor. La data aceasta,

puține lucruri puteau *da* mărturie mai vie de direcția gustului și de îndrăzneala viziunii decât chipul cum avea să fie creată forma spațială definitivă a acestei meditații.

Dar factorul modelator al spațializării nu putea fi decât ascensiunea, care-și crea și spațiul necesar. În această variantă însă elanul ascensiunii se mărginește la strofa și lipsită de orizont și ștearsă: *Trecuși fericită, astfel cât îmi pare / Că văd că prin nouri tu treci ca o zare. / O zare de aur, un vis fericit, / O umbră de raze, un înger iubit*. Dacă în această a doua formă el a simțit una din scăderile esențiale ale primei variante (care de la început înlătură posibilitatea unei consolări: dincolo) și a reacționat, deschizând prin strofa citată un orizont de consolare, a forțat însă nota printra-cel introductiv *trecuși fericită, care* este prea mult după atmosfera sumbră din prima strofă, după cum este prea mult față de lupta viitoare atât de necesară între perspectiva speranței și motivul îndoielii.

În cea de a doua variantă, tema aceasta a unei consolări *dincolo* nici nu putea fi desfășurată, căci, imediat după strofa *treceai fericită*, relua firul firav din strofa a doua a primei forme, căutând să dea consistență locului comun *nu-i frunte scutită de-a morții sudoare*. Dar, deși de aici înainte varianta a doua urmează cu mici modificări prima formă, într-un punct totuși deosebiri devin notabile: încercarea de a atenua impresia spațiului și timpului haotic. Timpul nu mai este acel Moloh. Marmoreul zeu al morții, care soarbe toți timpii în sufletul său, devine convenționala *Parcă se rupe al zilelor cânt*. Dar, deși înlocuirile sunt fericite, clertu stau mai puțin mărturie că spațiul și timpul aici aveau nevoie de o nouă stilizare.

Cu mici deosebiri, restul strofelor urmează de aproape motivele primei variante, păstrând toate

elementele ei eterogene, de la convoiul scheletelor până la amalgamările științelor naturii. Putem astfel caracteriza cea de a doua variantă ca o încercare de a da, în partea întâi, mai mult orizont cosmic poemei.

În legătură cu nevoia de-abia întrezărită a ascensiunii și cu cerința, simțită încă vag, de a introduce viață în poezie printr-o mai strânsă opoziție a motivelor de consolare și de deznădejde. Rămânând însă la vechea separare aproape geometrică a motivelor, lipsită de încordare, cea de a doua variantă nu înseamnă mult în procesul de creațiune. Rămâne numai simptomatică pentru cerința de a plăsmui altfel spațiul, potrivit cu mișcarea ascensiunii.

Pentru că a treia variantă, scrisă în marginea celei de a doua, se apropie în multe privințe de forma definitivă, ne dispensăm de ea, pentru a privi de aproape pe cea din urmă. Dacă ar fi să credem critica azi la modă, ne-am putea dispensa și de aceasta, fiindcă „poemul ne apare ca o necropolă de vechi atitudini romantice”.

Prima strofă este un șirag de metafore. Sugestive și pentru ceea ce spun și ca atmosferă, în ele parcă stă, ca o abreviatură destinul celei dispărute.

Straniul vers inițial, *Făclie de veghe pe umezi morminte*, este prin restrângere He lui o continuă determinare, sporită și prin opoziția emistihurilor. Alăturat metaforei vizuale, *făclie*, care prin ea însăși arată un scop, atributul de *veghe* este o prelungire și o accentuare pe aceeași linie a scopului. Dar în opoziție cu acest emistih, în al doilea, epitetul care dă ultima restrângere, *umezi*, are nu numai o expresivă asperitate morfologică, dar odată cu aceasta, o sugestie de conflict cu dominantă de scop a primului emistih. Epitetul umed, alăturat substantivului *morminte*, putea însemna proaspăt, și în cazul acesta versul s-ar mărgini la a caracteriza soarta individuală în

sens biografic, bunăoară în sensul că viața ei a fost întunecată de moartea timpurie a părinților, umezi morminte. Această restrângere însă, dacă ar da un patos de îndurerare cam ieftin, ar fi lipsită de orizont, mărginind de fapt, abreviere (n. ed). 214

de la început poezia la soarta individuală a celei dispărute. Dar epitetul *umezi* este aici nu metaforic, ci propriu. Imaginea de lumină și flacără din *făclie*, cu apăsare pe scopul ei, de *veghe*, se ciocnește cu imaginea a ceea ce este umed, deci prin esență în conflict cu flacăra. Astfel, în chiar opozițiile de imagini ale versului acesta inițial, trăiește conflictul dintre viață și lipsă de sens, care va izbucni atât de viu în final.

Muiat într-același simț îndurerat al vremelniceii, însă nu vizual ci pur auditiv, poate și cu o aluzie personală la vremelnicia clipelor de iubire, este versuf al doilea cu vocalele accentuate pe registru umbrat: Un *sunet de clopot în orele sfinte*. Și el este o continuă restrângere, având față de versul inițial un strict paralelism sintactic în primul emistih, pentru ca, într-al doilea, rupând paralelismul prin postpunere, cu atât mai viu să iasă în relief accentul de înțeles al epitetului din *orele sfinte*.

După această transpunere din vizual în auditiv, poetul, care în primul vers de larg răsunet: O, te *văd, te-aud, te cuget*, își caracterizează indirect ordinea transpunerilor, întregește metaforele subliniindu-le sensul: *Un vis ce-și moaie aripa-n amar*. Ca și în primul vers, avântul e frânt. Dar, pe când acolo cezura cădea exact la mijloc între elementele cu sens contradictor, aici cade după prima măsură, un *vis*, scoțând prin pauze metafora aceasta centrală în deosebit relief. Valoarea versului reiese și din opoziția față de cele două versuri anterioare. Acelea aveau un caracter nominal, acesta este organizat în jurul verbului, care stă la mijloc. Nu numai metric, dar și

sintatic reiese opoziția dintre absolutul cuvântului *vis* și relativizarea care-i taie aripile.

Prin inversiune, versul de încheiere a strofei dă emistihului *al lumii hotar* o valoare cu atât mai necesară cu cât dă perspectivă spre strofa a doua.

Organizând spațial ascensiunea, următoarele trei strofe fac un tot încununat de acea atmosferă de mister care poate sta alături de tot ce s-a creat mai ales în poezie.

Primul tact al ascensiunii reia verbul strofei inițiale. Punându-l în frunte și inversându-l: *trecut-ai*, îi dă un accent de maiestate potrivit întregii ascensiuni, careta primele două versuri îi deschid un netulburat orizont senin:

Trecut-ai când ceru-i câmpie senină, Cu râuri de lapte și flori de lumină.

Numai vizuale, imaginile, care n-au nimic deosebit, se întruchipează aici în pură seninătate. Dar versurile următoare introduc o ciudată nepotrivire:

Când nourii cei negri par sombre palate De luna regină pe rând vizitate.

Normal, norii întunecă seninul câmpiei cerești, iar Jumirva lunii covârșește râur Me de lapte. Astfel, imaginile par contradictorii. Să fie oare aici un rest nefericit din viziunea abracadabrantului, care anihilează imaginile, punându-le în conflict? Aceasta ar fi o grea lovitură pentru autenticitatea viziunii eminesciene.

Ca și într-alte creațiuni ale poetului, strofa următoare învederează însă nu o perspectivă de pe pământ, ci o viziune cosmică, în cuprinsul căreia contrazicerile dispar și, ceva mai mult, devin aspecte necesare ascensiunii și plasticizării ei:

Te văd ca o umbră de-argint strălucită, Cu-aripi ridicate la ceruri pornită, Suind, palid suflet, a norilor schele, Prin ploaie de raze, ninsoare de stele.

În reprezentarea aceasta vizuală a spațiilor interplanetare norii sunt schelele ascensiunii, pe ploaia de raze se reliefează umbra ei, iar ninsoarea de stele este perspectiva pentru atmosfera de mister a țelului. Strofa de încheiere a ascensiunii este și cea mai măiestrită. Imaginile de mișcare colaborează aici cu vizualul și cu auditivul, totul încununat cu o uimitoare sugestie de taină.

O rază te-nalță, un cântec te duce, Cu brațele albe pe piept puse cruce, Când torsul s-aude l-ai vrăjitor caier Argint e pe ape și aur în aer.

Cât va exista limba românească, %ofta aceasta va deștepta o mereu reînnoită admirație. Farmecul ei stă mai ales în uimitoarea sugestie acustică a misterului din versul al treilea și în acea revărsare admirativă de culoare din versul ultim. Afară de rimă, versul penultim e o succesiune de vocale accentuate închise: aliterațiile în s din primul emistih și apoi cele în **r** dintr-al doilea secondează impresia, **r** final din ultimele cuvinte dând și un orizont de prelungire.

Această structură de vocale întunecoase a versului al treilea, încheiat însă cu rime în a, iese cu atât mai în relief cu cât este larg încadrat într-această vocală purtătoare a unui accent admirator. Primele două emistihuri din primele două versuri: *O rază te-nalță, cu brațele albe* sunt o succesiune de a accentuat, cu atât mai relevant cu cât apare simetric în strict paralelism. De altă parte, observați în ultimul vers succesiunea de a: neaccentuat în tactul inițial, el apare accentuat în toate celelalte tacturi și cu o valoare mereu sporită. În toate aceste măsuri, vocala rămâne inițială, iar spațiul de rezonanțe are prelungiri nu numai prin vocala următoare, dar și prin acel **r** final repetat: *aur în aer*, cu corespondențe în versul precedent: *vrăjitor caier*. Încadrat în structura aceasta, versul al treilea iese prin opozițiile lui cu atât mai încărcat de fiorul

metafizic: auzi ceva din taina destinului care se toarce sus.

Este în finalul acesta al ascensiunii o colaborare unică între imaginile care solicită deosebitele simțuri, iar strofa rămâne alături de ceea ce a creat mai minunat nu numai poezia românească, dar poezia timpurilor.

Culminarea aceasta a ascensiunii merge paralel cu un spor de mișcare, vădit și prin creșterea verbelor. De unde în primele trei strofe predomină substantivul, deci un stil nominal, strofa a treia fiind în întregime guvernată de te vād din fruntea strofei, aici deodată, prin sporul verbelor predicative, stilul devine verbal și această caracteristică sporește în cuprinsul următoarelor două strofe. Avem astfel o încordare de efecte deosebite: după primele trei strofe de stil verbal, verbele sporind odată cu mișcarea de îndoială.

Paralelismul acesta simetric între caracter nominal și verbal nu se oprește aici... Valul prim de îndoială, care apare în strofa a șasea, este urmat de o revenire la perspectivele consolatoare, care se desfășoară pe linia viziunilor edenice și se încheie cu strofa a noua:

O, moartea-i un chaos, o mare de stele, Când viața-i o balta de vise rebele; O, moartea-i un secol cu sori înflorit, Când viața-i un basmu pustiu și urât.

— Repetarea numai a verbului existenței, exact în aceeași poziție și cu aceeași valoare metrică, în toate versurile, subliniază caracterul nominal al strofei. În totalul lor, imaginile acestei strofe dau un sens de compensație mângâierilor lumii de dincolo. Ciocnirile de metafore din: *balta de vise rebele, mare da stele* etc. sunt ca o anticipare a valului următor de îndoială critică. Și odată cu aceasta, revine caracterul verbal. De data aceasta însă el nu se mai extinde decât în zece din cele douăsprezece versuri ale acestui grup de trei strofe. Ultimele două versuri ale grupului, pecetluind lapidar

nonsensul viziunilor de mângâiere, verbele nu puteau fi decât forme ale verbului existenței.

Cu sfârșitul acestui al patrulea grup de trei strofe se încheie și alternanțele de predominare a nominalului sau a verbului. În grupele unde apare posibilitatea mângâierii predomină stilul nominal, acolo unde apar valurile de îndoială predomină stilul verbal. Paralel cu imaginile, alternanțe de felul acesta sunt un factor dinamic și expresiv, de care nu țin seamă acei ce văd în Eminescu monotonia poeziei statice.

Ceea ce arată analiza structurii estetice ne confirmă cercetarea genetică a motivului. Exact acolo tinde, cu strofa a douăsprezecea, se sfârșește arătata alternanță de nominal și verbal, apar și cele două strofe de mângâiere pe tema că e mai bine a nu fi, o intrusiune din strofele numeroase pe această temă din prima și a doua redactare...

Al patrulea grup de trei strofe corespunde celui de al doilea val de îndoială, de data aceasta covârșitor: *gândirile-mi rele sugrum cele bune...* în plan cosmic, viziunii de ascensiune i se opune acum viziunea prăbușirii totale a lucrurilor. Strofa centrală este o cutremurare a gândului în fața prefacerilor oarbe care se săvârșesc fără sens:

Se poate ca bolta de sus să se spargă, Să cadă nimicul cu noaptea lui largă, Să văd cerul negru că lumile-și cerne la prăzi trecătoare a morții eterne.

În versul întâi, după imaginea *bolta de sus*, care nu depășește reprezentările obișnuite, urmează o cezură cu totul neobișnuită pentru acest tip de amfibrah, în care cezura cade sau exact la mijlocul versului, sau înainte de ultimele cinci silabe. Aici însă, caz unic în toată poezia, cezura cade înainte de ultimele patru silabe, despărțind să se *spargă* de rest, cu atât mai răspicat cu cât sunetul inițial

al acestui emistih este identic cu sunetul final al emistihului anterior, ceea ce, în pronunție, cere o separație mai marcată a părților. Paralel cu acest unicum metric, observați contrastul dintre imaginea aceasta, *bolta de sus*, tărie și veșnicie, și verbul neașteptat, deci de larg răsunet, să se *spargă*. Prin neașteptatul alăturării a doua imagini, care n-au mai fost astfel gândite împreună, verbul sugerează viu ceva catastrofal, care izbucnește cu atât mai elementar cu cât acțiunea nu poate fi gândită aici ca minată conștient de un subiect.

Față de această putere de expresie a versului prim, se cerea, pentru ca viziunea să fie plasticizată, ceva deosebit de greu: imagini care, mișcându-se pe aceeași linie de inefabil, pe de o parte să dea ceva din culoarea amănuntului, de alta să marcheze un plus în impresia de catastrofă.

Cele trei versuri următoare sunt un triumf pe linia aceasta necesară, evocarea prăbușirii. După verbul din fruntea versului al doilea, să *cadă*, care și el nu poate fi gândit ca executat de un subiect gramatical, *nimicul*, prin neașteptatul încheștării de predicatul anterior, dobândește proporție nemăsurată, apropiată însă de posibilitățile imaginației prin atributele cu *noaptea lui largă*. Și în această urzeală de infinit, după verbul de sferă curentă să văd, asociat cu reprezentarea familiară *cerul negru*, urmează deodată neașteptatul imaginii că *lumile-și cerne*, cu atât mai uluitoare cu cât a *cerne* în uzul normal face parte din reprezentările măsurate. Astfel, imaginea lumilor iese devalorizată, iar luminile inerente ei sunt dominate de imaginea cerului negru. Reducerea aceasta de proporții a lumilor este accentuată în ultimul vers: confruntate cu moartea, lumile sunt prăzi *trecătoare* a morții *eterne*.

Avem astfel întregul plan de rezonanță pentru destinul iubitei moarte, care face una cu destinul lumii. În

finalul acestui complex:

*Atunci graiu-ți dulce în veci este mut... Atunci acest
înger n-a lost decât lut.*

rimele, singurele rime monosilabice în toată poezia, cu vocala închisă, și închisă în oclisivă, cad ca o surdă pecetkiire a destinului. Astfel se încheie lupta de motive pe plan cosmic.

Dar tot spațiul acela estetic era prea vast și nu fusese creat pentru a face să răsunе în el un singur destin, oricât de scump. El fusese plăsmuit astfel ca în el să se poată desfășura conflictul dintre viață și sensul ei. Imaginile părții ultime erau prea adânc împlântate în cerința de luciditate a poetului. Din nevoia de a le da rezonanță fiind din nou creată poezia, o sudură între ele și arătata luptă a motivelor era necesară. Ce păcat că n-a izbutit! În Joc de sudură, avem o racordare supărător de vizibilă. Chiar și cuvintele inițiale ale strofelor, și *totuși*, și *apoi*, vădesc o intrusiune a discursivului, ceva separat și limitativ, ca un corolar într-un context de absolut. Lăsând la o parte asperitatea sugestivă: *mai fericesc*, ele introduc, fără să le poată acoperi, o țesătură de locuri inexpresive: harfa spartă răzimată de raclă, apoi acea contabilitate a plăcerilor și a durerilor care n-avea ce căuta aici.

Aceste două strofe sunt locul de minimă rezistență, petele pe metalul prețios al poeziei. Chiar și fără cunoașterea istoriei motivului, un cunoscător ar fi pipăit aici cicatricea contaminării a doua viziuni din două epoci deosebite. Astfel, estetica și istoria apar și aici ca două fețe menite să concure la lămurirea aceleiași realități.

Dacă împotriva asperităților, Eminescu a stăruit nu numai să păstreze partea ultimă, dar să creeze din ea întreaga poezie, este pentru că ea corespunde unei nevoi primordiale de luciditate pentru un conflict adânc. Cu atât mai interesant este acest complex de imagini finale. Elanul

frânt din partea întâi trebuind să aibă un răsunet în conștiință, era firesc ca toate imaginile părții a doua să fie aspecte semnificative ale lumii morale.

Aici, prăbușirii cosmice îi corespund imagini de prăbușire din domeniul conștiinței, totul este răscolit de dinamica întrebărilor dominate de inițialul a *îi*. Nevoia de împăcare a gândirii revine: *Și nu știu gândirea-mi în ce să o stâng; au e sens în lume?* Paralel cu catastrofa lumii, cuvântul care revine mai des este acela al catastrofei mintale: *nebun/e fi tristă și goală; să râd ca nebunii; oare totul nu e nebunie?* Toate imaginile sunt străbătute de iraționalul vieții cutremurate în temeliile ei morale; *urechea te minte și ochiul te-nșală*. Absurdul este confirmat de experiența omenirii: *Ce un secol ne zice, ceilalți o dezic*. În planul secolelor, gândirea se prăbușește neconținut, cum lumile se cern fără urme – o continuă *dezicere*. Visul haotic fiind negațiunea oricărui sens, imaginea aceea inițială, *un vis ce-și moaie aripa-n amar*, este reluată, însă cu un acord și un răsunet care trec mult de semnificația cazului individual și se confundă cu însuși destinul întregii lumi, lapidar pecetluit în distihul final:

De e sens într-asta, e-ntors și ateu, Pe palida-ți frunte nu-i scris Dumnezeu.

Pentru acest conflict – cutremurarea conștiinței în fața caducității vieții – a creat Eminescu întreaga splendidă icoană a ascensiunii și opoziția neuitatelor imagini ale prăbușirii. Estetic, un astfel de conflict, prin toată dinamica lui, este cu totul altceva decât un sentiment pasiv al existenței. Una este simplul contrast contemplativ și alta este totalitatea conflictului în care luptă resorturile cele mai adânci ale existenței. Și nu stă oare suprema afirmare de demnitate a trestiei umane tocmai în protestul de luciditate al unor astfel de conflicte?

La rândul ei, arhitectonica acestei opere, având un

tipar asemănător cu acela din *Epigonii* și, prin opozițiile dintre elan și dezamăgire, având asemănări structurale chiar și cu *Venere și Madonă*, se vedește a fi altceva decât meșteșug compozițional sau simplu procedeu de contrast. Înainte de a-i descifra acest caracter, este necesar s-o diferențiem, comparând-o cu unele plăsmuiri străine pe teme înrudite. Și pentru că cea mai frecventă comparație e cu Leopardi, ne vom opri la el.

VIII

EMINESCU FAȚĂ DE LEOPARDI

Dacă *Mortua est!* a crescut din încordarea complexului de imagini văd *vise-ntrupate*, cântecul lui Leopardi, *A Silvia*, prețuit ca o capodoperă a liricii italiene, a izvorât din imaginea care tindea spre simbol a acelei *tenerella* stinsă fără să se fi putut bucura de vreuna din speranțele vieții. 19 în toată puritatea ei, elegia este concentrată în strofa a cincea.

Leopardi alege un tip de strofă rar în literatura italiană: strofa liberă, fără alte restricții acustice decât rima ultimului vers, păstrată anume ca să marcheze sfârșitul strofei. Prin numărul variat de versuri, prin împletirea liberă dintre endecasilabul cu accentul mobil și dintre tipul de versuri eterogene, prin grupările diferite ale versurilor, și nu mai puțin ale frazelor, strofele acestea s-au dovedit un mulaj deosebit de mlădios pentru mișcările variate ale stărilor de sentiment. Este regretabil că critica italiană îți oferă prea puțin când e vorba să adâncești structural aceste creațiuni. Căci literatura comparată nu mai poate să rămână, așa cum stăruie în Apus, la faza apropiierilor ideologice, simplă critică de conținut, ci abordând întregul complex al expresivității, trebuie să precizeze tipul formal al poeziilor, mult mai caracteristic pentru adâncul semnificației lor decât paralelele și chiar dependențele de motive.

Strofa penultimă a cântecului leopardian, a cincea, se distinge față de strofa anterioară și de cea ultimă prin câteva trăsături formale, care o scot în evidență. Izbește mai întâi numărul mai mare de versuri nerimate. Pe când strofa anterioară alcătuită din 12 versuri fără rimă, ceea ce indică mai multă zăbovire supra ei, aceasta, alcătuită din 9 versuri, are 5 nerimate, ceea ce, alături de alte trăsături, indică o mai vie mișcare de spontaneitate. Paralel cu aceasta, structura ei sintetică este deosebit de strânsă: totul este aici concentrat în două fraze străbătute de același sentiment, pe când în strofele vecine se ciocnesc elementele eterogene ale frazării: exclamația stă alături de afirmație și de interogație. În contrast cu acestea, strofa a cincea înfățișează o acumulare de negațiuni, care cad sporit după prima frază de întunecată afirmare:

Tu pria che l'erbe inaridisse îi verno, Do chiuso morbo combattuta e vinta, Perivi, o tenerella. E non vedevi Il fior degli anni tuoi; Non ti molceva îi core la dolce lode or delle negre chiome, Or degli sguardi innamorâti e schivi Ne teco le compagne ai di lestivi Ragionavan d'amore.

Scandând parcă mișcarea de sentiment pentru viața curmată brusc, versul al treilea, către care converg toate elementele primei fraze, este curmat la mijloc. El dobândește prin accent și pauzele care-l încadreză un relief deosebit și are totodată ceva mângâietor prin sunetele deschise și prin clausula o *tenerella*. În contrast cu aceasta, stă la mijloc de frază versul atât de expresiv *Da chiuso morbo combattuta e vinta*, îndurerat și întunecos prin succesiunea vocalelor pe registru întunecat, prin acumularea consonantelor care covârșesc, lucru neobișnuit în italiană, vocalele. Caracterul expresiv al consonantizării stă nu numai în număr, dar și în succesiunea de consonante duble și grupuri de consonante, labialele prin caracterul lor mai pipăit

apăsând efectul de durere, iar aHterația dentalelor subliniind sentimentul cu atât mai viu, cu cât este însoțită și de aliterația morfologică: *combattuta e vinta*. Imaginea ierbii timpuriu uscate, care deschide prima frază, este o atmosferă vag pregătitoare a imaginii inițiale din fraza a doua: // f/or *degli anni tuoi*. Aceasta capătă aici valoare nu prin ea (o întâlnești pe toate cărările), ci prin poziție. Perfectul în formă negativă, care încheie simetric versul anterior încleștat între două perfecte, unul inițial și altul final, se descarcă de masivitatea aceasta prin mișcarea de *enjambement* în care se desfășoară ritmic imaginea florii. Banală, în sine, ea devine expresivă pentru durerea tinereții nerealizate.

În fraza astfel deschisă, fiecare din cele trei propozițiuni alcătuitoare începe cu o negațiune: *non videvi, Non ti molceva, Ne teco le compagne...* fiecare din aceste negațiuni fiind urmată contrastant de un aspect al farmecelor tinereții care nu și-a realizat speranțele. (Pentru a păstra caracterul frazei, Duiliu Zamfirescu bine a făcut de a păstrat și locul necesar ultimei negațiuni în fruntea versului, ceea ce în traducere românească nu se putea face decât cu prețul unei inversiuni a cuvintelor următoare, fără ca aceasta să ducă la o amfibolie, la o oscilație a sensului, cum i s-a reproșat).

Prin amănuntele cu mărginit caracter personal: timpul, boala - *chiuso morbo* -, apoi prin evocarea neîmplinitelor speranțe, concret arătate, strofa centrală cerea o plăsmuire de spațiu și timp cu contururi mărginite, cerute și de caracterul ei clasic. După cum în bocete și accente de elegie antică, ale Antigonei de pildă, se deplânge neîmplinirea speranțelor de fecioară, tot astfel aici. Dinamica elegiei nu se putea isca decât din poziția specială a poetului față de amintirea ei. Dar această poezie nu era nici pură contemplare, nici cutremurul unui

sentiment de iubire. Dacă avea elemente de contrast, nu avea dinamica unui conflict. Vibrează în strofa centrală îndurerarea pentru speranțele neîmplinite, nu însă și zbuciumul de a fi pierdut iubita. Iată de ce dinamismul creator nu se putea naște aici decât asociind soarta ei cu a kii, văzând în icoana ei simbolul propriului destin.

Astfel, în prima frază a strofei ultime vibrează motivul identității destinelor, apăsător prin repetatele *anche* din fruntea versurilor.

Anche peria fra poco

La speranza mia de/ce: agii anni miei

Anche negaro i fati

La giovanezza.

Pe lângă verbul *negaro*, care apasă pe repetatele negațiuni anterioare, totalizându-se și unind ambele sortii, e de relevat în fraza aceasta precizarea temporară *fra poco*, nu pentru că ar fi prea fericită, dar pentru că fixează cântecul pe axa amintirilor. Vremea dezvăluind identitatea celor două destine, poziția lui Leopardi este la antipodul cutremurării de conflict eminescian. Caracterul narativ al acestui *fra poco* venea dintr-o viziune de timp mărginit: *quel tempo della tua vita mortale*.

Ca să o actualizeze, Leopardi a recurs la forma apostrofei, mijloc pe cât de frecvent în elegii și meditații de felul acesta, pe atât de divers în forma lui personală. Și Eminescu recurge la apostrofă, care la el se reduce la *tu, te vād*, strictul necesar pentru vibrațiunea lirică, evocare cvasiextatică a ascensiunii: cu-ařipi ridicate, cu păr lung de raze. Dimpotrivă, la Leopardi, apostrofa trebuind să evoce spațiul și timpul indicat, forma ei este chiar numele propriu, *Silvia*, procedeu frecvent, menit să-ți apropie repede ființa căreia te adresezi. Chiar și titlul are *ceva* din forma aceasta de apostrofă. E! spune cu totul altceva decât acel definitiv și lapidar Morfua *est /* al lui Eminescu, care a

renunțat de timpuriu la primul titlu *Elena*.

Toate imaginile leopardiene păstrează acest caracter. În contrast cu acel *trecut-ai de-al lumii hotar*, Silvia este evocată când // *limitare Di gioventu salivi*, în timpul precizat: // *maggio odoroso*, în spațiul: *le stanze, e la vie dintorno*, străbătute de perpetuul ei cântec și de răsunetul lucrului ei, mișcarea sprintenei mâini care țesea. Paralel, evocarea timpului lui, // *tempo în/o primo*, cărțile asupra cărora era aplecat, *le sudate carte*, cu spațiul orizontului din balcoanele părintești, / *veron; del paterno ostello*, și peisajul încadrat de munte și de mare.

Această spațializare limitată a elegiei leopardiene este cea dintâi trăsătură diferențiată față de viziunea eminesciană. Totul este mărginit și concentrat în trăsături sobre. Singura discordanță de ton este apostrofa, O natură, o natură, / *Perche non rendi poi / Quel che prometti altor*, nu prea fericită și vădind prea mult intenția de legătură.

Pentru sentimentul leopardian, sunt de relevat repetatele *speranze, speme*; în concordanță cu aceasta, imaginile sunt toate fețe felurite pentru o așteptare deosebit de prețioasă care se strecoară, fără să se fi împlinit. Era deci în natura sentimentului ca strofa finală să totalizeze – acest ritm dureros al caducității speranțelor.

Dar tocmai în strofa ultimă stă o supărătoare deviere din *axa* poeziei. Poetul care, tocmai pentru că era deosebit de intelectualizat, se opri se cu atât drag să mângâie petalele acelea ale amintirii, a vrut să cuprindă mai mult decât putea sta în imaginile date. Mireasma lor nu putea fi transsubstanțiată într-un simbol larg care să le depășească. Moartea Silviei nefiind zbuciumul unui sentiment erotic intens trăit, chiar și acel accent abrupt din strofa a patra:

Quando sowiemmi di cotanta speme.

*Un afletto mi preme
Acerbo e sconcolato.*

atât de sugestiv prin discordanțele ultimului vers, neputând găsi răsunetul adecvat în spațiul și timpul cântecului, sună de la început disproportionat.

În strofa ultimă, înălțarea Silviei la simbolul universalei prăbușiri a valorilor vieții adaugă la disproporție scăderea grea a unei îndoite axe de interpretare. Când Leopardi, exclamă:

*Ani come, Comme passata sei Cara compagna
dell'età mia nova, Mia lăcrimata speme!*

În jurul accentului acesta plutește, ca într-o amfibolie, întrebarea: cine este această scumpă tovarășă apostrofată, Silvia, cum ar cere-o dinamica poeziei și cum a interpretat și Duiliu Zamfirescu, sau însăși speranța văzută ca o abstracție personificată alegoric, așa cum, în lipsa de aderențe în versurile anterioare, pare că trăiesc versurile următoare:

*Questo e quel mondo? questi I diletti, l'amor, l'opere,
gli eventi Onde cotanto regionammo insieme? Questa la
sorte delle umane genti?*

Nedumerirea sporește când vezi absența corespondenților de imagini pentru acel *regionammo insieme*, care este cu totul străin de icoana naivă anterior evocată a Silviei. Iar când consideri versurile finale:

*All'apparir del vero
Tu, mizera, cădești - e con mano
La fredda morte el una tomba ignuda
Mostravi di lontano.*

gestul care, în sine, poate să aibă o valoare expresivă (prin caracterul motor și de directivă în spațiu, gestul trebuie să fie considerat ca o categorie aparte de imagini), aici devine supărător ca gestul demonstrativ al unei statui alegorice. Precizarea aceea a// ap-panr *del vero*, deschide

din nou echivocul amfiboliei: căzând, cine arată mormântul, tânăra moartă sau speranța personificată?

Criticii italieni sunt împărțiți: unii văd în final o constantă continuare a apostrofelor Silviei, care rămâne până la sfârșit pe primul plan; alții (și nu dintre cei mai puțin perspicace) văd o deplasare de imagini, în sensul că pe primul plan n-ar mai sta fecioara moartă, ci imaginea alegorică a speranței moarte. În chiar această atât de opusă interpretare vedem proba unei grele probleme de artă care a stat mai presus de forțele lui Leopardi. Pentru noi pe primul plan rămâne până la sfârșit icoana Silviei. Dar strofa finală, accentuând viu propriul destin al poetului (și fără dinamica aceasta nu se închea poezia), imaginea Silviei a tins mai sus, spre simbol, asociindu-și elemente din soarta lumii, a faptelor și a destinului omenesc, toate dincolo de posibilitățile imaginii centrale și ale accentelor anterioare.

În evocarea Silviei stătea posibilități de antică stelă funerară. Cât timp se mărginește la aceasta, elegia este neuitată poezie. Când însă, în final, vrea să facă din imaginea ei icoana îndurerată a întregului destin omenesc, un astfel de conținut depășește posibilitățile elegiei și apele semnificațiilor se tulbură ca totdeauna când imaginile se suprapun, dar nu se contopesc.

Tipul formal al elegiei leopardiene este deci caracterizat printr-acel spațiu închis și printr-acea împletire de idilic și elegiac, care vorbește pe linia formelor de un contrast sobru și sugestiv.

Forma internă a încordării elementelor este asociația: prin asemănarea dintre cele două destine și prin contrastul dintre speranță și realizare. Dar acest caracter asociativ face ca imaginile să aibă un caracter analitic, să stea separat, fără ca undele de sentiment să se lovească în chiar cuprinsul aceleiași vibrații. De aceea, când în final

apare nevoia de o sinteză mai largă, separarea elementelor duce la acele linii de echivoc cu interpretări oscilante proprii amfiboliei.

Apropiind elegia leopardiană, care ar vrea să deschidă, orizont meditativ, dar nu izbutește, de elegia meditativă *Mortua est!* individualizarea formală a celor doi poeți iese clar la iveală. Și nu este lipsit de interes să amintim că atunci când alcătuiește *A Silvia* Leopardi împlinise 30 de ani, pe când meditația lui Eminescu a fost publicată când poetul avea numai 21 de ani.

La Eminescu, de la titlu până la ultimele accente, nimic biografic, nimic în spațiu mărginit. Totul este privit în plan de absolut. Cel mult dacă în concentrarea acelor metafore inițiale s-ar putea întrevedea ceva ca o vagă sugestie biografică. În schimb, în ele este atâta putere expresivă, încât chiar în imaginile inițiale vibrează virtual acordurile finale. În toată meditația elegiacă imaginile sunt în contact cu esența sentimentelor desfăcute de contingente. Pe când la Leopardi totul era limitat la asociația de motive și de contrast, la Eminescu avem dinamismul unui conflict adânc, experiența hotărâtoare privind însăși esența vieții. De aici acel ritm unitar și totuși plin de opoziții vii, propriu conflictului și acea nevoie de luciditate, ca un oatharsis. Elanul sufletesc al mângâierii stă aici în conflict cu elanul de luciditate al spiritului, astfel încât întreaga problemă a existenței pare că vibrează într-acest conflict. Datorită acestui dinamism de încordări în ritmul de sentiment nu avem separările de motive proprii procesului de asociație ale elegiei leopardiene, ci în cuprinsul aceluiași motiv se zbat alternativ și valurile conflictului.

Dar mai presus de toate, două trăsături dau creațiunii eminesciene un caracter formal unic. Deși totul este privit în absolut și nemărginire, deși dinamismul

conflictului se desfășoară atât de intens, totuși forma eminesciană, prin toată structura arătată, stăpânește elanurile sufletului și frământările spiritului însetat de luciditate absolută într-o măsură mai mare decât stăpânește Leopardi simplele asociații elegiace, prin natura lor mai ușor de stăpânit. Această dominantă formală este în strânsă legătură cu o alta. Deși vibrațiunea lui Eminescu este neasemănat mai lirică decât a lui Leopardi, totuși, privită în total, icoana din *Mortua est* /, din cauză că înlătură ceea ce este prea subiectiv și este înălțată într-o sferă mai înaltă, este mai distanțată de poet decât cea din *A Silvia*. Dacă *Venere și Madonă* era o directă revărsare lirică iar *Epigonii* marcau un început de distanțare, *Mortua est!* reprezintă prima creațiune eminesciană în care conflictul se rotunjește într-o imagine distanțată, cu o semnificație adâncă de mit și dominată formal. Este aici ceva care se deosebește răspicat de ceea ce au putut da marii romantici ai lumii. Nu este distanțarea pe care ar da-o elementul de baradă, aici cu totul absent, nici atitudinea apolinică a lui Goethe și nici dispariția poetului față de icoana lui, potrivit formulei parnasiene.

Caracterele relevate ne arată că prin Eminescu se afirmă în literatura lumii un tip formal unic: prin abso kitul clamurilor sufletului în conflict cu ale spiritului, este în el un dinamism propriu care întru nimic nu stă mai prejos de cei mai răscolitori poeți ai lumii, iar prin forma care de pe acum vrea să domine și cele mai mici amănunte ale structurii stă alături de clasicii formei stăpânite. Dacă în arătatele trăsături formale ar fi o simplă atitudine eclectică sau ceva din ceea ce s-a numit clasicismul romanticilor, cum este cazul cu Leopardi, am trece ușor pe lângă ele. Dar forma eminesciană fiind adecvată structural, deci de o ființă cu poezia lui, devine reprezentativă, ca împlinirea

unui destin rar în poezia lumii. Se naște astfel întrebarea stilului reprezentativ, dacă el este anunțator și pentru destinul către care tinde cultura românească.

IX POEZIA SOCIALĂ

Există un paralelism între motive atunci când ele nu sunt un simplu joc al fanteziei, ci expresia unei adânci necesități lăuntrice. A fost o fază când Eminescu credea în menirea profetică a poeziei, deși în posibilitatea de a se schimba în bine stările sociale. Dar paralel cu conflictul dintre poezia naivă și cea sentimentală, care formează axa *Epigonilor*, el a trăit intens și conflictul dintre cleanul sufletesc al răzvrătirii și luciditatea înțelegerii, care-i dezvăluia că esența omenească nu poate fi schimbată prin prefacerea formelor sociale.

În anii de formațiune, poezia socială a fost o constantă a preocupărilor lui Eminescu. *Împărat și proletar*, cu care se încheie primele lui afirmări, fiind o sinteză a acestei poezii, nu este de mirare că, potrivit părților alcătuitoare, în ea sunt diferite straturi de experiență. Se cuvine deci să scoatem la iveală acele imagini dominante care au contopit într-un tot elementele diverse.

Dintre experiențele vieții, amintesc aici dezamăgirea cu reflexul ei, simțul critic, în urma avântului care a dus la serbarea de la Putna. În scrisul anilor de formațiune, în nebuloasa acea care este romanul *Geniu pustiu*, motivele de răzvrătire socială se împletesc cu cele de revoltă națională. Toma Nour, de pildă, poartă la sine un jurnal litografiat, organul unei asociații revoluționare internaționale. Îndemnurile lui: „*sfărmași monarhii, nimiciți servii lor cei mai leneși, diplomații*”, au ceva din impetuositatea proletarului de mai târziu. Coborârea valorilor morale: *virtutea, dreptatea* etc, amintește momente din critica proletarului, iar sentințe ca aceasta: e

infam tot ce e om, sunt anticiparea premisei proletariene: Nicio scânteie-ntr-Insul nu-i candidă și plină. Moartea lui Toma Nour în închisoare, condamnat ca revoluționar, este un aspect absolut al duhului de răzvrătire.

Accente de revoltă și în *Mureșanu*, acest Manfred muncit nu de misterele vieții, ci de destinul neamului. Coborârea dreptății, a bravurii, a onoarei, a sfințeniei, duce la dezlănțuirea forțelor de răzvrătire și la apoteoza lui Satan.

Trecând la complexul de motive lirice în legătură cu poezia socială, relev mai întâi *Viața*, poate din anii adolescenței. Ea pare a fi o imitație și aparține tipului de poezii concepute ca o întunecoasă icoană de moravuri sociale. Pe strada care răsună de veselie, într-un mic iatac, o sărmană fată istovită de boală coase mereu. Din munca ei, negustorul poartă briliante la deget... Motivul este un reflex dintr-o vestită bucată a liricului englez din prima jumătate a secolului al XIX-lea, Thomas Hood. Poezia acestuia, *Cin-tecui cămeșii*, înfățișează ca și *Viața*, o sărmană proletară cosând sub acoperișul găurit, istovindu-și viața pentru cei bogați, o adevărată sclavă. Bogații se înveșmântă cu însăși viața ei trudită.

Deosebirea între *Viața* și *Cântecul cămeșii* este că în aceasta elementele obiectiv zugrăvite sunt numai un cadru, în care fata își exprimă sentimentele de proletară, cântând cântecul muncii fără răsplătire. Refrenele: *muncesc, muncesc, muncesc... coase, coase, coase...* alcătuiesc fondul de ritm al muncii pe care se țin sentimentele celei ce-și coase un giulgiu, nu o cămașă.

Dar Eminescu nu s-a oprit la acest aspect de poezie socială, pe care a scos-o din sertar târziu, în anii de decadență. În trei poezii strârvs înrudite: *Ta twam as/, înger și demon*, și, în sfârșit, *împărat și proletar*, s-a înălțat treptat la o concepție de larg orizont, în care mijloacele

ieftine ale verismului erau de la sine excluse. În primele două, contrastele chinuitoare dintre bogat și sărac sunt privite nu în întâmplătoarele întrupări care deosebesc, ci de la înălțimea fondului uman care duce, prin milă, la conștiința identității de esență.

Treapta cea mai înaltă fiind *împărat și proletar*, ne vom opri la ea.

Pentru a lămuri tipul procesului de cristalizare artistică la Eminescu, descifrarea fazelor prin care a ajuns la *Împărat și proletar* este concludentă. La început, un larg elan revoluționar, fără niciun plan de rezonanță, pură exprimare a sentimentului de revoltă, înfrățit cu gândurile care-l susțin. *Proletarul* (Ms. 2250, f. 170 - 172) stă mărturie despre acest elan. În chiar prima strofă, fără nicio pregătire, proletarul își începe îndemnul revoluționar. Pentru simțul constructiv al lui Eminescu, observ că de la început apare sentința: *Nicio scânteie-ntr-însul nu-i candidă și plină*, necesară pentru ca, treptat, valorile morale pe care se reazemă societatea: dreptatea, virtutea, religia să fie supuse criticii și năruite. Ca mijloace artistice, interogația, contrastul dintre ei și *noi*, necontenita apropiere de auditor prin evocarea păsurilor celor mulți, în sfârșit puternice exhortății și, în final, orizontul utopiei. De obicei, poezia proletariană înfățișează un tip stilistic prin care vorbește o colectivitate. Aici însă spiritul colectiv este agitat de acel care vrea totodată să ridice și un vâl de pe ochi. Apare astfel de pe acum necontenita dualitate eminesciană: elan al vieții și sete de luciditate. Dar chiar în această însetare se cuprinde în germen destinul poeziei sociale eminesciene, care nu se putea opri la naivitatea de concepție a elanului proletarian. Deși aici avem forma cea mai veche și revolta pulsează puternic, observ că nicăieri în lexic, imagini și structura frazelor nu se etalează ororile fizice ale vieții, mijloc ieftin

azi la modă, care poate zgudui omenеște, nu însă și artistic.

Această așezare a conflictului pe plan înalt se cere cu atât mai subliniată cu cât, după năruirea valorilor morale, urmează un îndemn la pornirile distructive ale mulțimilor: proletarul răscolește sentimentele de ură, pentru ca să ajungă la îndemnul de răzvrătire: *zdrobiți*.

Până aici, această primă variantă înfățișează o scară a motivului, la fel cu cea din forma definitivă. Singura deosebire notabilă este că, după strofa *Minciuni și forme* sunt toate, urmează două strofe, menite să dea expresie opoziției dintre lumea amăgirilor de dincolo și lumea de aici, unde trebuie să gustăm fericirea. S-ar zice că în strofa aceasta trăiește un reflex din filosoful germa! n Feuerbach, care se mișca pe linia ideologiei sociale.

Dar altele sunt trăsăturile care dau primei variante o fizionomie proprie. Mai întâi, îndemnul la distrugere se mărginește la o singură strofă: Zdrobiți *orânduiala*, față de cinci strofe de îndemnuri din forma definitivă, Mai relevantă decât orice este însă strofa ultimă cu versurile:

Întoarceți-vă iarăși de unde voi plecarăți, întoarceți-vă iarăși la al naturii sân.

Prin crezul întoarcerii la natură, afirmat în final, dominantă concepției lui J.- cratima sus - în COVar3J. Rousseau este evidentă, în concordanța cu aceasta, stă și evocarea vârstei de aur dintr-o strofă anterioară.

Faptul că această formă a rămas multă vreme în cartoane până să-și împlinească destinul nu poate fi lămurit decât din finalitatea formei definitive. Două instincte se afirmă în *Proletarul*: un elan și nevoia de a-i dezvălui un sens. Viața și conștiința mergeau paralel. Dar deși ambele aveau o pornire puternică, elanul nu se dezlănțuia în chip absolut, iar dezvăluirea finală: Cunoașteți *dar odată ce lung* vă înșelarăți, era departe de

a fi un catharsis.

Și în forma ultimă mai rămâne un element eterogen, în elanul revoluționar. Potrivit sentinței lui Karl

Marx, pentru proletarul modern „vârsta de aur a omenirii stă înaintea, nu în urma noastră”. Este deci o nepotrivire între crezul socialist-revoluționar al proletarului și zugrăvirea fericirii viitoare ca o întoarcere la vârsta de aur. Nepotrivirea vine din caracterul rous-seauist al primei forme. Când, mai târziu, stârnit și de răzvrătirea Comunei din Paris, Eminescu a revenit la vechiul motiv, dezlănțuind duhul de răzvrătire pe linia absolutului, a reluat prima redactare și contextul l-a silit să păstreze idealul vârstei de aur, care e în contrazicere cu idealul revoluționarului modern. Din fericire, aceste elemente contradictorii apar numai la o strictă analiză și nu intră supărător în imaginea totală, pentru că finalul privește conflictele sociale în esența lor, de la o înălțime în care contingentele dispar.

În plăsmuirile anterioare, în *Venere și Madonă*, *Epigonii*, *Mortua est! înger și demon*, am văzut un îndoit plan de rezonanță. De pe acum este clar că aceasta corespundea unei adânci cerințe structurale. Numai când din îndoita experiență a vieții și a conștiinței elanul revoluționar din *Proletarul* și-a construit un plan opus de rezonanță, s-a născut în Eminescu un nou dinamism creator.

Manuscrisele anilor de la Viena fac dovada că problemele sociale l-au interesat de aproape. Un orizont de gândire mai largă se așază astfel pe pornirile și ideologia revoluționară din *Proletarul*. La aceasta s-a adăugat ceva mai hotărâtor pentru un poet decât expresia culturii și gândul: actualitatea intens trăită sub forma mișcării revoluționare a vremii, Comuna din Paris, Prăbușirea lui Napoleon III, dezlănțuirea revoltei proletare

și represiunea ei sângeroasă, toate acestea, actualizând viu contrastele problemei sociale, au dat motivului dinamism și planul de rezonanță necesar.

Manuscrisul 2290 stă dovadă de încercarea de a da semnificație figurii lui Napoleon III. Sunt șase strofe care înfățișează pe Cezar trecând în faeton de gală pe malurile Senei, având conștiința că nedreptatea conduce lumea și că puterea lui e rezonanța mizeriei proletare.

Pe fila următoare, strofa *O, luptă-te învăluită-n pletele bogate* arată imaginea primară și influențe literare (V. Hugo), din care s-a hrănit icoana de mai târziu: lupta răscumpărătoare a femeii căzute. În fragmentele acestea, fără titlu în manuscrise, ceea ce indică o formă incipientă, se găseau deci virtual elemente care, adâncite, aveau să dea planurile de rezonanță ale poeziei de mai târziu, cu motivul mizeriei imperiale opus mizeriei proletare.

Despre această fază de contaminare prin opoziție a celor două motive ne stă dovadă forma din ms. 2285. De data aceasta avem un titlu: *Umbre pe pânza vremii*. O imagine care arată distanțarea și totodată cadru larg. În forma aceasta însă este o discordanță între spațiul și timpul estetic cerut de titlu și între variantă. Spațiul este o parte din scena istoriei, în gesturi și figuri care nu sunt, dar tind să devie simbolice, iar timpul este limitat la experiența Comunei: *Versallia învinge... iară Comuna cade* este ultimul vers, ceea ce dă întregului un caracter fragmentar de cronică, menită să exprime sentimentul de simpatie pentru revolta înăbușită.

Ca problemă de literatură comparată, n-ar fi greu de cercetat «în ce fel s-a oglindit Comuna din Paris în literatura lumii. S-ar putea astfel reliefa și pe calea aceasta figura lui Eminescu. Din cât cunosc, în afară de paginile lui V. Hugo, puține au rămas. Adunând tot materialul, s-ar învedera că, din cât s-a scris pe tema aceasta, creațiunea

de artă cea mai aleasă este a poetului nostru.

Pentru ca să ajungă aici, mai erau însă greutăți de învins, în *Umbre pe pânza vremii* încheierea era prea dependentă de moment și departe de a încorona poezia cu orizontul cerut de elementele ei. Pentru un final demn de ele se cerea o altă perspectivă de timp și spațiu estetic. Aceasta însă nu se putea decât prin imagini care să depășească figurile și să le dea o valoare de simbol. Greutățile artistice au fost numai parțial biruite. Cum să faci din pornirea proletarului, care, cu toată reflexivitatea, era un elan naiv, simbolul mărginirii sfortărilor omenești în fața destinului universal? Să evoci, după căderea Comunei, o icoană simbolică a mizeriei și deznădejdiei proletare, oprindu-te bunăoară la figura femeii căzute, cum pare că i-a plutit într-un moment în cuget? Ar fi fost să te duci la verism sau la pateticul din *Viața*, pe care poetul matur n-ar fi publicat-o. Să faci din ea o icoană menită să releve identitatea de esență, aceeași la ea și la împărat, așa cum încercase în *Ta twam as*/? Ar fi fost să lungești prea mult, fără să ai în schimb puțința de a dezlega într-o conștiință superioară sensul elanurilor anterioare.

Un astfel de catharsis pe linia absolutului conștiinței era cerut de întreaga structură a lui Eminescu. De aceasta face dovadă Ms. 2262, unde, independent de motivul revoltei, cinci strofe înfățișează aceeași expresie ca în cele cinci strofe finale din *împărat și proletar*. Libere de orice context, cum sunt în acest manuscris, aceste dezvăluiri ale esenței lumii: spiritul *universului*, opintindu-se în *van* și împietrind umană roadă, *asa indii se pietrifică unul în sclav, altu-mpărat*, nu au acel plan de rezonanță în stare să le ridice de la aparenta discursivitate la sensul de destăinuire a esenței lumii. Nefiind încorporate într-un destin uman, ele nu pot da glas viu durerii pentru iraționala *eternă alergare*.

Complexul acesta era atât de adânc împlântat în firea poetului, încât încorporarea lui în destinul fră-mârlărilor sociale din *Umbre pe pânza vremii*, care cerea o dezlegare a încordărilor, n-are nimic surprinzător. Și cum el înfățișează o conștiință superioară, care cuprinde deopotrivă ambele destine, încorporarea lui nu se putea face decât ca o ridicare de vâl de pe conștiința cea mai cuprinzătoare, aceea a Cezarului. Ca să primești însă artistic aceasta, se cereau imagirvi și se cerea un spațiu și un timp estetic care să depășească pe cel mărginit din *Umbre pe pânza vremii*.

Abia când s-a creat acest spațiu și acest timp prin viziunea împăratului la malul mării, poezia aceasta și-a găsit axa. Fuziunea elementelor arătate s-a putut desăvârși într-un tot cu adâncă semnificație, fără ca asperitățile numai relevante să iasă supărător la iveală, tulburând impresia totală. Și pentru că numai de aici putea fi cucerită ca valoare durabilă poezia, iar această parte a și fost plăsmuită în urma tuturor celorlalte, se cuvine să ne oprim la ea îndeosebi. Firește, privind forma definitivă în fiecare strofă, orice imagine s-ar cere privită de aproape. Cum însă e mai potrivit să facem o întreagă cercetare structurală asupra altor creațiuni mai sus pe ordinea valorilor, aici ne mărginim să amintim, din partea întâi, numai câteva aspecte care, față de formele anterioare, învederează un spor pe linia elanului de răzvrătire. Am relevat chiar în prima formă construcția atât de strânsă a vorbirii proletarului, cum după sentința: *Nicio scânteie-ntr-însul nu-i candilă și plină*, urmează critica valorilor morale ale societății, pentru ca apoi, prin apelul la instincte și patimă, să dezlănțuie răzvrătirea. Ceea ce caracterizează forma ultimă este amploarea sentimentului de revoltă. De unde în prima variantă avem un singur accent de îndemn la distrugere, și acesta

mărginit la generalizarea *Zdrobiți* orându/a/a cea crudă și *nedreaptă*, în forma ultimă această strofă este urmată de cinci strofe în crescendo de îndemn la distrugere efectivă. După *zdrobiți*, trei strofe au în frunte îndemnul *sfărmați*, ultima strofă culminând în O! aduceți potopul.

Printre îndemnurile acestea, este unul care, ar putea deștepta o nedumerire: *Sfărmați statuia goală a Venerei antice, / Ardeți acele pânze cu corpuri de ninsori*. Această osândire a artei formelor ideale vine nu numai în numele moralei zilnice, primejdia pentru copilele din popor, ci dintr-un imperativ absolut: arta aceasta stârnește în suflete *ideea neferice / A perfecției umane*. Exhortația aceasta este urmarea firească a sentinței: nicio scânteie umană *nu-i candidă și plină*. Cine admite existența, fie numai și sub aspectul formei, a unei desăvârșiri umane, acela surpă temeliile egalității dintre oameni. Unii fiind mai aproape, alții mai departe de perfecție, se introduce un principiu aristocratic, care trebuie să fie distrus până și în reflexele lui artistice.

Partea aceasta a vorbirii proletarului mânuiește toate resursele meșteșugului de a vorbi, întrucât e necesar într-o creațiune de artă. Într-un punct însă se deosebește de retorică, și aceasta este esențial. Vorbirea proletarului este expresia unei stări de sentiment care se dezlănțuie conform propriei lui vibrații lirice, pe câtă vreme retorica se mlădie cerințelor unui auditor prezent.

Urechea vorbirii acesteia nu este ceata posomorâtă, ci acela care veghează pe trunchiul plecat, de fapt o icoană a conștiinței poetului, un rezonator al elanurilor evocate. Aici cele cinci strofe finale de meditație își găsesc o corespondență simetrică în cele cinci strofe de imagine vizionară. Spațial, se deschide aici un orizont spre nesfârșitul elementelor: apă, cer, pământ potrivit cu nesfârșitul perspectivei istorice.

Pentru cine mai crede într-un univers static al poeziei lui Eminescu, relev că, după cum în restul poeziei, tot astfel și în această imagine centrală totul e mișcare. Pentru prima oară apare la el marea simbol al nesfârșitului frământărilor, și ale vieții și ale istoriei. Mișcarea versului e accentuată prin mișcarea îndoitului enjambement din evocarea mării: *plăcile ei sure. / Se mișc una pe alta ca pături de cristal, Prin lume prăvălite*. Deasupra apelor, luna în mișcare, umplând câmpiile azure cu *ochiul ei mândru, triumfal*.

Și numai după evocarea acestui îndoit nesfârșit, apare al doilea simbol, și el în mișcare, având ceva fantomal:

Pe undele încete își mișcă legănate Corăbii învechite scheletele de lemn; Trecând încet ca umbre – țin pânzele umflate în fața lunii, care prin ele-atunci străbate, și-n roată de foc galben stă fața-i ca un semn.

Metaforele accentuează semnificația simbolului, aliterațiile îl secondează acustic; umbrele corăbiilor fantomale sunt corespondența umbrelor pe pânza vremii; relief plastic al pânzelor e colorat de situația lor față de lună, iar concentrată comparație finală, fața lunii *ca un semn*, învăluie în întrebare și în taină acest minunat simbol. Ea or putea sta cu mândrie alături de cele mai izbutite ale lui E. Verhaeren, crescut la malul mării.

În spațiul acesta, icoana Cezarului meditând la malul mării devine simbolul central, punctul de convergență. Iar versul:

Pe maluri zdrumicate de auirea mării, prin imaginea vizuală și motorie, *zdrumicate*, dar mai ales prin acel extraordinar *auirea mării*, care actualizează acustic imensitatea frământărilor, dă un dinamism sporit întregii evocări de forțe iraționale.

Deasupra malului zdrumicat, o nouă viziune ține

simetria în strofa a patra viziunii *scheletelor de lemn* din strofa a doua, aceea pe apă, aceasta în văzduh. Este viziunea fantomal-halucinatoare a Regelui Lear, simbolul măririi prăbușite. În proporțiile ei mitice culminează totul. Excepționalul revelator al apariției face una cu excepționalul versului mărginit lapidar la aceste trei cuvinte *Moșneagul rege Lear*. Dincolo de viziunea aceasta, stelele care *lin tremurând transpar* sunt parcă un semn al indiferenței tărilor față de imensitatea zbuciumului omenesc. Și numai după această covârșitoare imagine, deschiderea de orizont spre semnificația totală:

!

se deschide-n minte tot sensul din tablouri A vieții sclipitoare... A popoarelor ecouri Par glasuri ce îmbracă o lume de amar:

lumea al cărei nonsens se dezvăluie în luciditatea celor cinci strofe finale. Fără corespondența de imagini din strofele de simboluri, finalul acesta ar fi fost spumă a gândului, dar după arătatele imagini strofele finale sunt tot atâtea pipăiri a unui adânc de durere în planul conștiinței.

Polaritatea de absolut al vieții și de absolut al conștiinței, desfășurată în opozițiile dintre prima și a doua parte, stă în inima nevoii de exprimare a lui Eminescu, dezvăluind semnificația lui în ce are mai adânc.

Când poetul își publică *Împărat și proletar* la 1874, anii lui de formațiune erau încheiați, iar cutele sufletești vădite în formele de sentiment, în arhitectonică, în imagini, se desenau clar. Privind cele mai semnificative creațiuni ale lui până la această dată, constatăm că, afară de idile, unde absolutul vieții se afirmă nestânjenit de convenții, celelalte poezii: *Venere și Madonă*, *Epigonii*, *Mortua est! Înger și demon*, *Împărat și proletar*, izvorăsc toate dintr-o îndoită nevoie: un elan fie al vieții, fie al conștiinței, afirmat în tot absolutul lui și, izvorând din el, dar în

conflict cu el, o nevoie tot atât de absolută, nevoia spiritului de a pătrunde acea taină oare împiedică și dezmente valorile afirmate. Redusă la formula cea mai simplă, poezia lui Eminescu este o luptă între absolutul vieții și absolutul conștiinței. De aceea, la articulațiile hotărâtoare, pipăi totdeauna expresii care, sub forme felurite, au sensul unei dezvăluiri: Dar *azi vălul* cade; De e *sens într-asta, e întors și ateu; negurile se descopăr; I se deschide-n minte tot sensul din tablouri* etc. Dar dezvăluirile acestea, cu acel absolut, fie al forțelor vieții biruitoare, ca în *înger și demon*, fie al esenței raționale a lumii, sunt numai o față a expresiei eminesciene.

Rezultă că cine vrea să individualizeze pe Eminescu în el și în cadrul literaturi universale, trebuie să adâncească prin expresie polaritatea îndoitului elan spre absolut. Pentru aceasta însă considerarea axei și deci a semnificației imaginilor de înălțare sau de coborâre, pusă într-un capitol anterior, este o contribuție concludentă. Oare, artistic vorbind, luciditatea eminesciană echivalează ou o îndreptare a privirilor în jos. sau toată amărăciunea, durerea, revolta și negațiunea sunt un fond pe care valorile vieții și ale gândului ies totuși în relief?

Este de mare însemnătate să vezi dacă el se împacă sau nu cu imaginile de coborâre, sau, în fond, privirile lui rămân ațintite tot în sus, chiar când dezvăluirile sunt covârșitor de negative, cum este cazul îndeosebi cu *împărat și proletar*. Când, de pildă, în *Epigonii*, citești în final: Noi *reducem tot la praful azi în noi, mână în ruină*, în contextul *Alt sens n-are lumea asta*, este oare poetul alături sufletește de aceste afirmări sau ele sunt ca un catharsis al conflictului dureros, iar valorile iubite rămân pe pedestalul înalt?

Dintre toate poeziile de până acum ale lui Eminescu, *împărat și proletar* este cea care pare o mai dezolantă

icoană pesimistă a lumii. Impresia aceasta poate fi întărită prin faptul că strofele finale apar ca o îndurerată încercare a spiritului să străbată cu luciditate însuși destinul istoriei umane. De altă parte, strofele finale au un răspicat caracter ideologic, fiindcă la data aceasta Eminescu trăia momentul culminant al influenței schopenhauriene, care ușor poate fi descifrată chiar și din imagini.

Dintre acestea, cea mai cuprinzătoare este aceea a pomului, care *în orice floare-ncearcă întreaga sa fire*. Ceva din imaginea goetheană a tiparului primitiv supraindividual i-a plutit desigur aici poetului în cuget. Dar, pe când la Goethe în *Metamorfoza plantelor* imaginea este privită ca un prototip al organicului care se dezvoltă viu, la Eminescu imaginea este străbătută de viziunea schopenhaueriană a plantei în care se afirmă tendințele voinței de a fi. De aici metafora *floarea dorințelor obscure sădită în noian*. Nemulțumit numai cu metafora, Eminescu o dezvoltă, reluând-o pe linia tălmăcitoare a comparației care se întinde insistent în două strofe. Se subliniază astfel, mai insistent decât ar fi fost nevoie, hazardul care face ca o floare să ajungă la plinătatea roadei, alta să se scuture”.

Așezarea pe același plan a omului și a plantei, ambele zvârliri hazardate și dorințe plantate într-un atom, este chemată să dea un sens metafizic imaginii de largă viziune a Cezarului la malul mării. Insistențele imaginilor finale sunt o față nu dintre cele mai fericite, ale nevoii de luciditate. Artistic, aceste imagini nu sunt la înălțimea celor din contextul Cezarului. Ele au un caracter divizat și marginal, iar sentimentul de care sunt străbătute este durerea izvorâtă din conștiința că totul se desfășoară fără sens.

Cu strofa penultimă, Eminescu a stors din imaginea plantei tot ceea ce putea să dea. Dacă poezia s-ar fi

încheiat ou accentele acestei strofe: a *vieții crudă taină la nimeni se destaină* și cu versul totalizant: *dorinți nemărginite plantând într-un atom*, cu diminuarea cuprinsă în substantivul ultim, ar fi lipsit în final un acord esențial: ciocnirea celor două absoluturi, cel al elanului și cel al setei de dezvăluire.

* în studiul comparativ al imaginilor lui Eminescu, metaforele pe motivul plantei sunt chemate să vădească și celular și simbolic nu numai valori de artă, dar și atitudini deosebite. Pentru a măsura distanța de la anii de formațiune la *Împărat și proletar*, este sugestiv să compari imaginea aici relevată cu aceea din *Mureșanu*. Acolo profetul național, integrat organic în soarta neamului, găsește și semnificația organică a metaforei: sâmburul de ghindă care, înfigându-și rădăcinile își crește trunchiul aspru ca și neamul, în vifore: *stejarul Poporului meu tare ridică ș-azi în vânturi I întunecata-l frunte și proaspăta lui frunză*. Este o imagine tipică pentru concepția organică proprie romanticii.

Strofa ultimă are tocmai menirea aceasta, de a face încă o dată să răsunе în planul total zbuciumările anterioare, așa încât din întregul conflict să izvorască dezlegarea. Dovadă că ea a purces din arătata necesitate este că, sintactic și acustic, nu face un tot cu cele anterioare, ci tinde către un vers final mai cuprinzător:

Când știi că visu-acesta cu moarte se sfârșește, Că-n urmă-ți rămân toate astfel cum sunt, de dregi Oricât ai drege-n lume - atunci te obosește Eterna alergare... Și-un gând te-ademeneste: Că vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi.

Tocmai strofa aceasta este dintre acele care prin conținut par a îndreptăți o impresie dezolantă, netulburată de nicio îndreptare a privirilor spre axa înălțării. Venind după tălmăcirea schopenhaueriană anterioară, ea pare un

zăbranic aruncat asupra întregii istorii umane.

Expresiv, pe latura cunoașterii, a ridicării de vâl către oare tind strofele anterioare, te izbește opoziția dintre a *vieții crudă taină*, care însă *la nimeni se destaină* și categoricul *știi*, care deschide strofa finală. Cu atât mai mult se cere să reliefăm în ce anume se încleștează certitudinea și ce urmează din această încleștare.

Metafora *vis* în expresia *visu-acesta* se referă la arătata esență haotică a vieții. Toată viziunea anterioară este totalizată aici devalorizant. Acustic, *visu-acesta* se cere rostit cu un gest nu de implozie, ci de descărcare a vocii, ca pentru o înlăturare.

Am mai întâlnit până acum metafora visului în finalurile eminesciene, la *Morfua est /* Și ceea ce este mai remarcabil, acolo apărea în finalul alcătuit încă din 1866: văd *vise-ntрупate gonind după vise*. Și tot acolo, în forma definitivă, Eminescu a apăsăat asupra metaforei, subliniind și grafic versul *Decât un vis searbăd, mai bine nimic*. Ceva mai mult, l-o așezat imediat înaintea strofei: văd *v/se-ntрупafe*, vrând să-i dea prin repetare o deosebită amploare. Comparând finalul din *Mortua est!* cu izvorul de la care a purces, s-a putut vedea cum toate imaginile corespund cu ale preromanticului englez Young, afară de metafora văd *vise*, care se dovedește că face parte din cele mai caracteristice complexe eminesciene. Cu această dispoziție, era firesc ca poetul să soarbă din experiențele și lecturile lui tot ceea ce era în consonanță cu această imagine primordială. Și cum suntem în anii de completă asimilare a substanței schopenhaueriene, nu puțin i-a vorbit poetului frecventa revenire a vizionarului filosof tocmai asupra apropiierilor dintre vis și viață. Tocmai pentru că Schopenhauer revine atât de des asupra visului, el este privit ca deschizător de căi în cercetările recente.

Dintre numeroasele apropiieri schopenhaueriene pe

tema visului, între care stă și motivul de bază „Viața un vis” din Calderón, înrudit cu *Sărmanul Dionis*, unul l-a vorbit lui Eminescu, de bună seamă și pentru că dădea un răspuns setei lui de a pătrunde esența tragicului. În *D/e Welt als Wille und Verstellung*, vol. II, este un capitol, *Zur Aesthetik der Dichtkunst*, în care metafora *Viața este un vis* servește pentru a caracteriza acel efect de înălțare pe care îl lasă tragicul. „În momentul catastrofei tragice ni se dezvăluie mai mult ca oricât convingerea că viața este un vis greu din care se cuvine să ne trezim”. Este aici interpretarea acelei stări de libertate, proprie conflictului tragic.

În *Împărat și proletar*, visu-acesta are o valoare totalizantă, sporită și prin repetarea metaforei în fruntea ultimului vers, subliniat în întregime. Apariția primară și sublinierea făcând dovada că poetul pune pe această metaforă o deosebită valoare, se naște întrebarea dacă ea cuprinde numai o nouă tălmăcire sau, după încordările imploziunilor anterioare, nu stă în ea ceva din caracterul de dezlegare al unui cat-harsis, care totdeauna are ceva înalt.

Desigur, în imaginea artistică dominantă, aceea a Cezarului la malul mării, cu viziunea imensităților și a Regelui Lear, vibrează ceva tragic ca în orice prăbușire nemeritată a măririi omenești. Față de această imagine, acele din ultimele cinci strofe sunt ca un echivalent de destăinuire.

Pe lângă luciditatea eminesciană proprie strofelor de tălmăcire, în ultima strofă stă o vibrațiune deosebită, care încordează și alte resorturi sufletești decât cele din strofele imediat anterioare.

Acustic, strofa ultimă se deosebește de cele patru strofe anterioare printr-un ton mai bărbătesc, imprimat de la început prin categoricul *știi*. Pe când cele patru strofe

precedente au un ton minor în opoziție cu cel major din complexul Cezarului, ultima strofă revine la tonul major. Metafora inițială *visu-acesta* cerându-se rostită cu un gest de înlăturare, tot pe aceeași linie expresivă, însă cu o creștere de accent, *ca* pentru un superlativ, stă cuvântul *moarte*.

Cu tonul schimbat de la începutul stofei, versul întâi nu arată nimic din valoarea în care se încheșează inițialul *știi*. În schimb, versul al doilea și primul emistih din versul al treilea, odată cu un sporit ton major, introduc un accent de valoare reliefat și prin cezura prelungită care taie acustic, sintactic și grafic strofa exact la mijloc. În tot cuprinsul acestei unități ritmice tonul este neîntrerupt crescendo. Sintatic, acel de dreg/1 *oricât ai drege-n lume*, prin repetarea verbului și prin caracterul de formulă al expresiei, înfățișează un puternic ecou al tuturor elanurilor anterioare. Aceasta însă nu pe linia tăgăduirii, ci pe aceea a unei dureroase încheșări în valoarea scumpă nerealizată pe lume. Numai după această subliniere și afirmare de valori, care stau pe axa de înălțare, urmează simetric exprimată dezacordarea.

După cum sintatic, ca imagini, și acustic prima jumătate a strofei înfățișează un tot, astfel și cea de a doua. Încheștarea ultimă în valorile amintite era prea vie, pentru ca finalul să marcheze o tăgăduire a lor. Ritmic, urmează două ondulări bine marcate prin pauză: *atunci te obosește eterna alergare... și-un gând te-ademeneste*. Verbele nu mai au dinamismul categoric al celor anterioare. Voința obosită nu este o voință care se tăgăduiește și în gândul care te ademenește nu stă imperativul unei sentințe nestrămutate ca o concluzie de teoremă. În aceste planuri de rezonanță, versul final nu mai este o categorică osândă, ci ecoul firesc al tragicului desfășurat, dar nu îmbrățișat.

Acolo unde s-a văzut o concluzie, sta de fapt un catharsis al conflictului eminescian.

Analiza formală a ultimei strofe și rezultatele arată că numai studiul imaginilor, oricât de amănunțit, nu poate prinde esența eminesciană și că se cere integrat în totalitatea mijloacelor de expresie, mai ales în cele ritmice”.

— Aceasta însă ridică o problemă din cele mai grele: cunoașterea particularităților metricii românești în ce are ea mai deosebit, teren virgin la noi. Iată de ce, înainte de a intra în analiza totalității mijloacelor expresive la Eminescu, s-ar cere ocolul unui exemplu din care să se poată vedea cum trebuie să fie pusă problema resurselor acustice și ritmice ale limbii noastre. Pentru aceasta trimit la capitolul *o problemă de versificație românească*, publicat în *Revista Fundațiilor regale* și la sfeme/e limbii române, publicat în *Cîndirea*. Ambele vor intra în nr. 12 al acestei colecții: *Expresivitatea limbii române*.

O STRUCTURĂ STILISTICĂ ȘI RITMICĂ: SONETUL „VENEȚIA”.

Propunându-mi să arăt printr-un exemplu cum se cuvine să fie pusă problema formei la Eminescu, aleg sonetul *Veneția*, pentru că este foarte cunoscut și datele necesare unui control stau ușor la îndemâna oricui. De obișnuitele referințe bibliografice ne putem dispensa, căci, după cum la toți ceilalți clasici ai noștri, tot astfel și la Eminescu bibliografia formei este ca și inexistentă. În schimb, este necesară o intrare în amănunte, care unora ar putea să li se pară pedantă, dar este indispensabilă pentru cine vrea să adâncească elementele formei și structura lor.

Prin spațiul închis și multiplele cerințe de formă, prin îmbinarea fericită de statornic și variat, sonetul, reprezentând o culminație a tehnicii poetice, poate fi considerat ca unul din cele mai potrivite mijloace pentru a

caracteriza arta cuvântului eminescian. Deși schema metrică e fixă, totuși rămâne destulă libertate, mai întâi în gruparea rimelor, deci în posibilitatea de a acorda sau de a pune în contrast strofele. Libertatea sporește când e vorba de distribuția accentelor și pauzelor, elemente esențiale în resursele ritmice. Firește, libertatea de alegere e mai largă în lexic, în imagini, apoi în structura morfologică și sintactică, unde numai concepția hotărăște. În sfârșit, potrivit însăși etimologiei - sonetto înseamnă scurtă frază muzicală - elementele acustice sunt chemate să aibă o deosebită valoare expresivă. Astfel se aliază concentrarea lapidară a inscripției cu cizelarea fină a bijutierului.

Există studii de analiză a procedelor, altele au stabilit tipurile sonetului după cuprins, există și fine analize estetice, dar nu cunosc o caracterizare a tehnicii unui poet prin adâncirea unui sonet reprezentativ.

Metodele de cercetare nu pot fi decât două. Colaborarea lor este idealul. Mai întâi feluritele efecte de ritmică și stilistică fiind numai o parte dintr-un ansamblu, ele nu-și pot destăinui întreaga valoare decât la lumina întregului.

Dar când caracterizarea formei obținută astfel poate fi definită prin contribuțiile literaturii comparate, rezultatul este mai concludent. A raporta deci forma eminesciană la un izvor cert este un mijloc binevenit de a individualiza expresivitatea poetului. Literatura comparată a ideilor și a familiilor de motive rămâne o simplă ideografie, dacă n-o privești ca un instrument necesar, ca o treaptă de dezvoltare, pentru a pătrunde mai adânc în tainele formei.

Ca număr și privite în schema lor, motivele și ideile sunt mărginite. După ce ai stabilit - în cadrul literaturii comparate - tipologia celor mai caracteristice motive eminesciene, rămâne încă un mare gol: te încredințezi că

toată comparația se mărginește la o serie de discuții ideologice, un simplu cadru care, dacă indică tematic unele preferințe ale poetului, spune prea puțin tocmai despre ceea ce este specific eminescian. Iată de ce studiile de literatură comparată ajung la o linie moartă dacă nu sunt întregite cu o adâncire a formei, care adesea poate transfigura un motiv banal, dându-i frumuseți nebănuite. Privim pe Creangă, de pildă, ca pe unul din cei mai caracteristici scriitori ai noștri; dar fără mijloacele stilistice proprii la ce s-ar reduce basmele lui Creangă, dacă nu la o problemă de folclor universal? După literatura comparată a ideilor, care a fost dominanta preocupărilor din ultimele trei decenii, cercetarea formei privită atât în sine cât și comparativ este un imperativ al conștiinței literare de azi.

Atât la noi cât și în celelalte literaturi moderne, poezia ruinelor are un capitol special, o bogată eflorescență în legătură cu ruinele Italiei, de la oda cea mai înflăcărată până la elegia cea mai deznădăjduită. Aspecte felurite s-ar putea urmări și în cuprinsul literaturii noastre, de la cunoscutele strofe ale lui Asachi și ale lui Iancu Văcărescu până la publicații recente.

Data fiind construcția lui sufletească, era firesc ca poezia ruinelor să deștepte în Eminescu un deosebit răsunset, de la *Melancolie*, unde biserica în ruină devine simbolul propriei dărăpănări sufletești, până la *Veneția: ziduri vechi*, icoana strălucirii omenești pe veci apusă.

O monografie s-ar putea scrie asupra motivului Veneția în poezia modernă, atât de felurit și răspândit este. Nu e deci de mirare că Eminescu n-a inventat datele care, tematic, au avut o largă circulație. De altminteri, ele se găseau în înseși dominantele peisajului: aspectul ros de timp al cetății de marmură, odinioară sala de bal a Europei, marea și San Marco... Dintre toate izvoarele

posibile, unul însă i-a vorbit îndeosebi lui Eminescu. În publicația lui W. Meyer-Liibke, *Mtte//un gen des Rumâniseben Institus an der Universitât Wien*, Heidelberg, 1914, I. Grămadă a identificat izvorul, dându-l la iveală (p. 257). De altminteri, însuși Eminescu îl indicase într-un manuscris. Este sonetul Venedig, scris de G. Cerri 2° la 1850 și publicat în volum la 1864. Desigur, nu Cerri a selecționat pentru prima dată elementele motivului. Dar pentru că Eminescu a plecat numai de la acest sonet, ne mărginim să caracterizăm izvorul, relevând mai ales particularitățile lui stilistice.

Sonetul lui Cerri are caracter descriptiv. Elementele sunt relativizante, căci sunt totdeauna raportate la impresia scriitorului. Atât în catrene cât și în terțete, poetul apare și rămâne pe primul plan. Reproduc întâi catrenele în traducere, păstrând ordinea cuvintelor: *De câte ori văd în lumina clar-obscură a lunii, Cum, urmând unui lăuntric și întunecos impuls, Marea se lipește într-o mereu nepotolită pornire Sălbatic de pragul palid de marmură al Veneției.*

Mi se pare că valul acesta sur ar fi

Un întunecat copil, care, tulburat și neliniștit.

Pe-al iubitei palid obraz de mort

Amăgit din nou caută izvorul vieții.

Cum vedem, aceluia frecventativ de *câte ori văd*, care deschide primul catren, îi corespunde simetric *mi se pare* din fruntea celui de al doilea. Dar apariția poetului pe primul plan are ca urmare sintactică o largă subordonare. Dacă acesta organizează catrenele într-o singură frază, are în schimb dezavantajul că nu îngăduie un efect de opoziție între ambele strofe. Fraza este lipsită și de un răspicat accent afectiv. Singura propozițiune principală este *mi se pare*. E drept că așezarea ei la mijloc îi dă oarecare relief. Dar ea cuprinde o rece constatare. Având imperios nevoie

de subordonatele anterioare și de cele următoare și neavând în sine nicio expresivitate, servește numai ca mijloc de legătură, fără accent. De altă parte, obiectiva dreaptă care-i urmează și ar putea să-i sporească valoarea, are, pe lângă imaginea banală *un întunecat copil*, ceva discursiv. Verbul ar ține menține în sfera relativului, introducând o simplă impresie subiectivă, o comparație, fără relief. Principală, neputând să dea căldură expresivă secundarelor, este dominată de ele. Deși fraza are o oarecare proporție prin așezarea principalei exact la mijloc, totuși simetria rămâne mecanică, fără putere de sugestie.

De altă parte, nici imaginea finală a frazei n-are putere de a se întipări neșters. Nu e prea fericit lucru să compari marea cu un copil întunecat iar imaginea, care-l zugrăvește căutând neconținut izvorul vieții pe obrazul iubitei moarte, are ceva exagerat și cam prea naiv. Dă naștere la nelămuriri, cum se poate vedea și din ezitățile de traducere ale lui Eminescu. Astfel, nici imaginea Venerei moarte, nici aceea a mării-copil, care-și îmbrățișează mereu iubita căutând să vadă dacă n-a înviat, nu ni se întipăresc ca o totalizare estetică a celor două catrene. Tot atât de relativizante sunt și elementele părții a doua, terțetele. Și ele sunt raportate la impresia poetului, care continuă să rămâie pe primul plan:

*Și dacă apoi răsună prin pustia liniște a cimitirului
Din turnul lui Marco ora douăsprezece, înflorător, la
geamătul unei Sibile a durerii:*

*Este ca și cum dintr-un înăbușit mormânt Cuvântul
ar răsună, înduioșat și trist: E-n van! Morții nu se scoală,
copile!*

Cum vedem, și aici prin apropierea dintre percepție și asociațiile deșteptate de ea, avem ceva ca o comparație, care și de data asta nu e prea fericită, căci răspunsul vine

ca un geamăt din mormânt, nu ca un glas de sus pecetluind inexorabil. Prins în rețeaua asociațiilor subiective, San Marco cu glasul lui are ceva întâmplător, e departe de valoarea unui simbol.

Alcătuیت astfel din împletirea celor două impresii: marea, un copil care caută mereu revenirea vieții pe obrazul iubitei, și glasul din mormânt care proclamă irevocabilul, sonetul lui Cerri, fiind un joc de asociații de idei, este lipsit de plasticitate, de o valoare care să ridice întâmplările la o semnificație largă.

La început, Eminescu a vrut să dea numai o simplă traducere. Dar dacă dintr-unele versuri izbutite, care încă de atunci au luat forma definitivă, poți deduce vibrațiunea primară în jurul căreia s-a organizat întregul, atunci relevăm că partea a doua, tertetele, a vorbit îndeosebi poetului. Relevăm că în contextul acesta apare de la început primul vers definitiv rotunjit:

Ca-n țintirim tăcere e-n cetate.

La Eminescu, versul nu mai este relativizat. Apare ca ceva absolut, cum este și impresia. Și tot de la început observi tendința de a înălța atât amănuntul cât și întregul la valoare de simbol cu larg înțeles. Deși răsare ca din mormânt, glasul lui San Marco pare că vine dintr-ale *istoriei file*. Că Eminescu a fost puternic atras de final se vede și din timpuria rotunjire a versului ultim: *nu-nvie morții, e-n zadar, copile*.

În schema rimelor se vede la Eminescu tendința către o formă mai închisă. Pe când la Cerri schema este: *cde, e* de la Eminescu este *cde, deci*, ceea ce înseamnă înlăturarea unei nime noi și deci o mai strânsă cimentare.

În partea întâi, ca o pregătire pentru răsunetul sonor al orologiului, originalul german căuta unele efecte de fonetică impresivă nu numai prin rime ca: *Zwange, Drange, bange, Todtenwange*, dar și printr-unele cuvinte

interioare ca *folgend, dunkeln*. Impresionat de acest efect onomatopeic, Eminescu a căutat, la început, să-i dea echivalență nu numai în rime: *adâncă, aruncă, să plângă, încă*, dar și în asonante: *plângânda mare, cum că, mângâie* etc.

Dar treptat a renunțat la aceste efecte de bang-bang, căci a văzut că pentru a da mișcare și dramatism este nevoie să separe partea întâi de a doua, singura în care astfel de efecte ar fi putut fi discret îngăduite. Astfel apare necesitatea de a da atât cuvintelor impresive cât și mijloacelor morfologice și sintactice o altă structură, deci un alt conținut. Desăvârșind în chip personal vrutualitățile care ședeau în datele generale ale motivului, Eminescu a transfigurat modelul, dându-i un alt suflet.

Deși, privită în generalitatea ei, ideea celor două sonete pare aceeași, totuși rareori ai un prilej mai potrivit să vezi ce puțin înseamnă datele anecdotice ale unui motiv și ce hotărâtor lucru este plăsmuirea care prin nuanțe și accente deosebite creează o valoare nouă. Se învederează astfel că adâncirea formei este chemată să dea cuvântul hotărâtor în studiile de literatură comparată prin care căutăm individualizarea marilor creatori.

Ceea ce izbește mai întâi în sonetul lui Eminescu este ridicarea întregului dhi sfera relativului la o înălțime de absolut. Veneția devine astfel simbolul măririi și strălucirii apuse pentru totdeauna. În centru nu mai stă poetul care caută să-și talmăcească impresiile lui, ci însăși icoana cetății moarte privită în cadrul puterilor cosmice: natura mereu aceeași în timpul care biruie tot ce e omenesc. Motivul devine astfel un material pentru a exprima una din cele mai adânci intuițiuni ale poetului.

Pentru poetica lui Eminescu este caracteristic cum el separă elementele, introducând prin aceasta un dramatism care nu era în model, dar care stă în înseși cerințele

clasice ale sonetului. Lucrul se poate observa și exterior, în așezarea rimelor din catrene. Pentru că la Cerri catrenele alcătuiau un tot sintactic grupat în jurul acelei inexpressive propozițiuni principale: *mi se pare*, rimele au aceeași ordine în ambele strofe: *abba*. Dar Eminescu, simțind necesitatea de a separa elementele și de a înfățișa mai întâi plastic cetatea moartă, a dat strofei a doua o ordine deosebită a rimelor: *baab*. Acestei structuri îi corespund și sintactic și morfologic și acustic deosebiri esențiale între cele două strofe. Din înfățișarea cetății în catrene, la Cerri se vede numai atât: *al Veneției palid prag de marmoră*. La Eminescu, toată prima strofă rotunjește icoana funerară a cetății. La Cerri, de-abia la sfârșitul strofei a doua vezi că e vorba de orașul mort; la Eminescu, din primul vers al sonetului accentul stă pe dezolanta stingere și tot catrenul are un relief concentrat de inscripție:

5-a *stins viața lainicei Veneții, N-auzi cântări, nu vezi lumini de baluri; Pe scări de marmură, prin vechi portaluri, Pătrunde luna, înălbind păreții.*

În fiecare vers primul emistih pare că cere cu necesitate cuprinsul și forma celui de-al doilea. Această strânsă formă caracterizează catrenul alcătuit numai din propozițiuni principale, predominând timpul prezent. În prima propozițiune, *s-a stins*, deși timpul este la trecut, totuși înțelesul versului, accentul puternic și forma specială a trecutului colaborează pentru a-ți lăsa impresia a ceva definitiv săvârșit, ca și cum ar fi un verb static, un trecut împietrit în prezent. Dintre cele două propozițiuni negative din versul al doilea, prima subliniază absența celor mai puternice dintre impresii, a celor auditive, a doua a celor vizuale, ambele evocând totodată bucuria și strălucirea de odinioară. Dar cezura, marcată prin virgula după a doua măsură, lasă loc mai larg de trei măsuri pentru evocarea impresiilor vizuale, în concordanță cu

întreaga strofă în care elementele plastice predomină.

În paralelism cu repetarea negațiunii din versul al doilea, *n-auzi, nu vezi*, repetarea variată a prepozițiilor din versul al treilea: pe *scări, prin vechi portaluri*, și ele după pauza marcată prin virgulă, dă impresia de acumulare a detaliilor, deși amănuntele rămân atât de sobre. După cum în versul anterior verbul *auzi* din primul emistih cerea cu necesitate verbul *vezi* dintr-al doilea, tot astfel în versul al treilea, substantivul *scări* din primul emistih cere cu necesitate substantivul *portaluri* dintr-al doilea. Primul emistih al versului ultim, evocând luna, nu putea avea plastic decât o singură întregire necesară: după scări și portaluri, păreții înălbiți de lună.

Astfel se încheagă din atât de puține cuvinte tabloul: o viziune de cavou luminat de lună.

Când compari natura morfok»g [că a cuvintelor din sonetul l-ul Cerri cu aceea din sonetul lui Eminescu, constăți că în strofa întâi poetul german are 26 de cuvinte, dintre care 6 substantive, 5 adjective, 3 verbe. La Eminescu, dintr-un total de 24 de cuvinte ale strofei, substantivele sporesc la 10, adjectivele scad la 2, iar verbele se urcă la 5. Această situație este echivalentul morfologic pentru caracterul descriptiv al strofei eminesciene și structura ei nervoasă, cu verbe sporite și adjective diminuate.

Privind acum strofa primă a lui Eminescu în raport cu celelalte din punct de vedere al lungimii cuvintelor, constatăm că, dintre toate, strofa întâi are cele mai multe cuvinte lungi, înțelegând prin cuvinte lungi pe acelea care cuprind mai mult de cinci sunete. Cercetări de metrică străină au arătat că ansamblurile caracterizate prin cuvinte scurte au un ritm mai alert. Desigur, impresia de funerar a acestei prime strofe este secundată de acel ritm lent descriptiv nu numai prin sporul substantivelor, dar și

prin lungimea cuvintelor. Iar dacă în ultimele două strofe numărul cuvintelor lungi față de cele scurte este aproape egal, se naște întrebarea dacă efectul lor, cu tot conținutul deprimant oare pecetluiește definitiv situația, nu are un ton deosebit, mai aproape de tonul major decât de acela minor al primelor două strofe.

Dacă prima strofă deșteaptă o impresie de ton minor, se cuvine să descifrăm această impresie și din structura ei fonetică.

Am arătat că în fiecare din versurile acesteia partea întâi a versului domină înțelesul părții a doua. Privind acum frecvența vocalelor accentuate întunecoase, fă, o, a și a celor palatale, luminoase, e, / . constatăm că față de celelalte strofe prima cuprinde cel mai mare număr de vocale întunecoase din întregul sonet: șase. În ce privește distribuția acestora, observăm că în marea lor majoritate aparțin primelor emisiihuri ale sonetului. Din această distribuție a vocalelor se nasc efecte de contrast care, alături de alte mijloace, secondează acustic expresia.

În versul întâi, după acel accent puternic de intensitate din prima măsură: *s-a stins*, în care vocala accentuată este întunecată prin nazala din grupul de consonantens, urmează melodicul *ia*, apoi intensivul a accentuat din *viața falnicei*, ceea ce subliniază prin repetarea vocalei a, cea mai deschisă dintre toate, valoarea evocată. Din manuscrise, relev că la început adjectivele care însoțeau cuvântul Veneția erau *măreață* și apoi *antică*. Ambele erau departe de a evoca acustic strălucirea cetății de odinioară, așa cum e redată puternic prin cuvântul *falnic*, care apare de-abia în ultimele variante.

Toate aceste valori fonetice sunt, firește subliniate și prin ritmul versului în care sunt contopite. Fac deosebire între măsură și ritm, care este mai liber, urmând de

aproape desfășurarea sentimentului și fiind alcătuit din grupuri de unități accentuate, mai largi decât măsurile și decât cuvintele izolate.

În primul vers nu este un ritm urcător continuu și niciunul coborâtor, ci, ca două trepte, după un grup urcător, *s-a stins*, glasul se oprește la aceeași înălțime pe *viață*, având însă pe vocalele accentuate, în loc de un spor de accent dinamic, un accent muzical, și după această oprire, un nou accent dinamic urcător pe *falnicei*, după care iarăși fără spor dinamic, timbrul înfrățit cu acent muzical în *Veneții*, în acest paralelism ritmic de urcări și opriri arătatele valori fonetice ale vocalelor își desfășoară toată valoarea sugestivă.

Efecte de contrast al sunetelor sunt nu numai între prima și a doua parte a versurilor, dar apar chiar și în cuprinsul aceluiași emistih. Astfel, în versul al treilea, în pe *scări de marmură*, accentul pe *acel* a accentuat din ultimul cuvânt, încadrat între vocale accentuate întunecoase, subliniază prin opoziția aceasta valoarea cuprinsă în cuvânt. Simetric, același efect al unui a accentuat încadrat între două vocale închise, de data aceasta neaccentuate, stă în ultimul cuvânt din emistihul al doilea: *prin vechi portaluri*.

Ca o totalizare a acestor efecte de opoziție acustică, ultimul vers al strofei întâi are în primul emistih o repetare a aceleiași vocale accentuate: *pătrunde luna*. Efectul sumbru este sporit prin caracterul nazal al consonantei următoare. Iar în opoziție cu aceasta, într-al doilea emistih, cele două vocale accentuate din *înălbînd păreții*, dacă prin timbrul lor au un efect necesar de contrast, el este bemolizat prin natura consonantelor următoare.

Privind acum rorul consonantelor în armonia totală, constatăm că în întregul sonet, din totalul consonantelor din silabele accentuate, primul loc îi ocupă nazalele **m** și **n**.

În special această frecvență a lui **n** este remarcabilă, pentru că este superioară oricărei alte consonante. Același fenomen îl observăm și în silabele neaccentuate.

Faptele acestea sunt sugestive. Când te întrebi: cum se face că, cu toată predominarea vocalelor luminoase, îndeosebi în partea a doua a fiecărui vers, impresia acustică de apăsare dezolantă predomină această frecvență a lui **n**, care în mai toate limbile europene este consonanta inițială a negațiunii și impresiv, poate să meargă până la a sugera efectul de destrămare, desigur că are, prin aliterațiunile firești ale frecvenței, un efect. Și este caracteristic că dintre toate strofele tocmai prima, menită să redea atmosfera mortuară, ca de cavou, are cea mai mare frecvență de **n**, șase în silabele accentuate și șase în cele neaccentuate. În special în ultimul vers al primei strofe aliterațiunea lui **n** în patru silabe accentuate umbrește simțitor vocala anterioară, sporind impresia de funerar. 21

Astfel, deși imaginile ca imagini n-au nimic extraordinar și sunt reduse ca număr, valoare simbolică a sunetelor colaborează cu celelalte mijloace lexicale, morfologice și sintactice pentru a da valoare descriptiv-elegiacă acestei strofe.

Vizualitatea arătată predominând, primul catren are un caracter static. Spre deosebire de Cerri, el îți imprimă lapidar o icoană rotunjită. Ar fi însă greșit să generalizăm că întregul sonet este static și vizual, în opoziție cu prima strofă, cu atât mai viu este efectul:

Okeanos se plânge pe canaturi... El numa-n veci e-n floarea tinereții, Miresei dulci i-ar da suflarea vieții, Izbește-n ziduri vechi, sunând din valuri.

Instinctiv, Eminescu a simțit că în natura sonetului ca atare sunt cerințe de dramatizare, opoziții de efecte menite să dea părților o deosebită încordare.

Măiestria strofei a doua stă tocmai în dinamica ei proprie, vădită nu numai prin felurimea motivelor, dar și prin formele cuvintelor, îndeosebi prin verbe, apoi prin structura sintactică. De unde în prima strofă, potrivit caracterului ei descriptiv, acțiunea se desfășura independent de persoane, iar verbele aveau un caracter fie intransitiv, fie impersonal: *s-a stins, n-auzi, nu vezi*, în strofa a doua verbele au un caracter dinamic, se *plânge, ar da, izbește, cu* excepția versului al doilea, static, pentru că, în contrast cu celelalte, vrea să exprime o esențialitate.

Dar cu toate deosebirile, aceeași trăsătură stilistică se vedește și în strofa aceasta: ridicarea din sfera relativului. La Cerri amănuntele nedeterminate erau: un val întunecos, un copil sumbru, obrazul palid al iubitei moarte. La Eminescu subiectele sunt Okeanos și mireasa lui, ceea ce, atât în domeniul naturii cât și al culturii, ne înalță, apropiindu-ne de esențe superioare.

În această apropiere de absolut versurile interioare ale strofei fac un tot, de aceea și sunt strânse laolaltă prin rimă.

Potrivit dinamismului strofei, versul al doilea introduce un motiv nou: pe când strălucirea omenească este ursită ruinei, natura cu elementele ei rămâne veșnică. Este un motiv eminescian care apare și într-alte creațiuni, într-unele chiar ca motiv principal, bunăoară în *Revedere* unde, față de vremelnicia omului, codrul rămâne mereu același, ca și restul naturii: *cum suntem, așa rămânem*.

Pentru că în sonet nu era spațiu să insiste asupra acestui motiv scump, Eminescu îi dă relief punându-l în contrast ritmic cu restul. Pe când toate celelalte versuri încep prin iamb, acesta începe printr-un spondeu, în care prima silabă este și grafic subliniată: *el numa...* Se rupe astfel metrul și biruiește o opoziție expresivă. Accentul stă pe prima silabă și tot atât de viu este și pe a doua, așa

încât se poate vorbi aici de un spondeu.

Dacă versul acesta are o ritmică excepțională prin care valoarea lui expresivă este scoasă în relief, versul al treilea:

Miresei dulci i-ar da suflarea vieții se caracterizează nu numai prin repetarea expresivă a dativului, dar și printr-un procedeu stilistic nou și necesar. Mă opresc la el pentru că pe el cade accentul afectiv al ambelor catrene; stă în mijlocul sonetului și este însuși planul de rezonanță pentru totalizarea estetică: sentința din ultimul vers al sonetului. Și aici spațiul măsurat nu-i putea pune la dispoziția poetului decât un vers. Pentru ca finalul poeziei să cadă însă ca un răspuns, se cerea aici ceva din încordarea unui dialog, care să ceară replica. Nedispunând de spațiu, Eminescu recurge aici instinctiv la un procedeu la mijloc între narațiune și dialog, căruia cercetările stilistice de azi îi atribuie cu drept cuvânt o vie putere expresivă. Este ceea ce francezii numesc „style indirect libre”, iar germanii „erlebte Rede”. În arta povestirii, în loc să faci să atârne gândirea sau simțirea cuiva de un „verbum dicendi”, elimini această introducere, care ar dilua expresia, și intri deodată în însăși simțirea celui de care este vorba, identificându-te cu ea. În loc de stilul indirect, care reproduce cuvintele cuiva nu în forma originală, așa cum au fost rostite, ci în dependență de un verb, avem tot o vorbire indirectă, dar liberă de dependența verbului introductiv. Expresia devine mai scurtă, mai sugestivă, și nu pierde nimic din timbrul momentului trăit. La acest procedeu stilistic, singurul posibil și necesar aici, recurge Eminescu.

E de relevat că natura eterogenă stilistică a versului acesta este simțită, atunci când urmărești, ca pe un pian de încercare, receptivitatea unor cunoscători. Am căutat să observ răsunetul ritmic și stilistic asupra unor scriitori,

notând distribuția accentelor de intensitate, de durată și de melodie, grupurile suitoare și coborâtoare, pauzele etc. Amintesc aici reacțiunea domnului N. Crainic. Fără să fi fost pregătit prin vreo întrebare specială, fără chiar să-i atrag anume atenția asupra versului acesta, domnia sa, după o lectură repetată, s-a oprit anume la versul acesta, insistând asupra lui prin următoarele mărturisiri, pe care le dau în ordinea în care s-au precizat: „al treilea vers pare întortocheat”; „este un vers torturat”; „versul este o intercalație”. Receptivitatea aceasta confirmă astfel natura stilistică eterogenă a versului, în care Eminescu a trebuit să concentreze atât de mult, pentru a face din el centrul ambelor catrene și planul de rezonanță al finalului.

Cu toată mișcarea strofei a doua, impresia totală a ambelor catrene rămâne tot plastică. Se vede că forma impersonală și statică a majorității verbelor, dar mai ales natura cuvintelor din rime determină această impresie. Observ mai întâi că unele substantive care alcătuiesc rima sunt precedate de alte substantive: *lumini de baluri*, *floarea tinereții*, *sufierea vieții*. De altă parte, nicio rimă nu conține un verb, căci toate rimele sunt substantive.

Sonetul este alcătuit din 32 de substantive față de 22 câte erau la Cerri. Dintre substantive, zece sunt neologisme, ceea ce te menține într-o atmosferă înalt-eterogenă, potrivit caracterului exotic. Mai sugestiv este că 6 neologisme apar în rime, majoritatea în plural. Dar ceea ce în primele două strofe sporește impresia de vizualitate, de concret al lucrurilor, este de bună seamă un aspect morfologic: rimele cu pluraluri *înuri*: *baluri*, *portaluri*, *canaluri*, *valuri*. Instinctiv, Eminescu a știut să scoată din aceste forme un efect necesar. În limba noastră cel mai răspândit semn al pluralului este acel al masculinului în - i, care câștigă teren și la pluralul femirimelar în - e. Dar în afară de aceste terminații mai

avem-*uri*, pentru o seamă de neutre, îndeosebi monosilabe. Acest semn al pluralului a dobândit la noi și o valoare calitativă, pentru că unele substantive feminine primesc terminația aceasta anume pentru a desemna, odată cu ideea de mulțime, și pe aceea a calității: *blănuri*, *făinuri*, *mătășuri*. Frecvența redusă a pluralelor *înuri*, nuanța calitativă și mai ales faptul că în ele nu se sugerează nimic în legătură cu ființe, căci se aplică lucrurilor (poate chiar și faptului că pluralul de la „lucru” este *înuri*) – toate acestea contribuie ca în astfel de forme de plural să stea o virtualitate de a evoca un pur aspect obiectiv. Avem astfel dovada că, în limba noastră, sunt și unele morfeme care, pe lângă valoarea pur morfologică, au și una expresivă. Dacă ne amintim ce atent era Eminescu la problemele de morfologie a limbii române, vedem și aici confirmându-se la el primatul estetic al limbii, de data aceasta sub forma morfemelor expresive. Au fost reie-vate exemple de morfeme expresive și în limba franceză, de pildă de M. Grammont în *Trăite de phone-tique* (1933). Dar filologul francez se referă la sufixe care, în chip firesc, au adesea o valoare afectivă, ca diminutivele, peiorativele etc, pe câtă vreme noi ne referim la înseși funcțiunile morfologice, ilustrând virtualitățile lor expresive.

În *Veneția* frecvența acestor forme rare de plural adaugă un relief obiectiv aspectelor evocate.

Pentru adâncimea formei, un dicționar al întregului lexic eminescian ar fi un prețios instrument de lucru, cum s-a făcut pentru scriitorii mari ai altor literaturi. Și tot atât de necesar ar fi și un dicționar de rime. S-ar învedera astfel ce rare sunt la Eminescu rimele *înuri*. În poezia începuturilor nu întâlnești niciuna. Mai târziu, treptat, încep să apară. Privind opera cronologică până la sonete, o singură poezie – *Strigoii* – conține 6 rime *înuri*, mai sugestive tocmai în strofa a 28-a, unde s-ar zice că

fantasticul ajuns la culminație cere parcă o contrapondere de vizualitate.

Față de această redusă frecvență a rimelor *înuri*, cu atât mai sugestivă este frecvența lor în sonete, mai ales în *Afară-i toamnă* și *Veneția*, singurele sonete răspicat descriptive, primul fiind o descriere de interior. Dominanta de evocare a lucrurilor este aici în concordanță cu caracterul pluralelor *înuri*. Se poate obiecta că în forma fixă a sonetului un cuvânt de rimă atrage după sine încă trei. Dar aceasta nu schimbă datele problemei. Morfologic, cuvântul generator de rime este în ambele sonete forma cea mai adecvată pentru a evoca un aspect al lucrurilor ca atare.

Când deci vrei să-ți dai seama de puterea vizualității eminesciene, nu este de ajuns să privești numai plasticitatea imaginilor, ci trebuie să ții seamă de întreaga structură a limbii. Astfel, aspectele morfologice devin și ele valori stilistice, menite să ne înalțe într-o sferă de absolut și să ne dea o vizualitate proprie.

Firește, valoarea de imagini a cuvintelor nu este prin aceasta cu nimic coborâtă. Făcând abstracție de aceste semnalizatoare ale frazei – cuvintele neflexibile – toate celelalte cuvinte sunt de fapt imagini. Toate sunt străbătute de laitmotivul elegiac. Astfel întregul sonet este rotunjirea în vizualitate și în gândire a exclamației inițiale, metafora *s-a stins*. Elegia vibrează în antiteza *tainicei Veneții*, în frecvența verbelor impersonale, în substantivele-epitete, în personificările *Okeanos* și *mireasă*, pentru a culmina în arătata expresie de stil indirect liber, după care urmează o **coborâre** ritmică **necesară** efectelor din terțete, pregătite prin lenta și descrescânda mișcare din ultimul vers al catrenului:

Îzbește-n ziduri vechi, sunând din valuri.

Dacă primul catren al *Veneției* este numai viziune, iar

într-o **1** doilea se asociază și elemente auditive, ambele terțete sunt pură expresie auditivă, ceea ce aduce totdeauna o mai puternică sugestie. Între percepțiile vizuale și cele auditive, acestea din urmă se actualizează mai viu.

Opoziția între plastic și auditiv are astfel o corespondență în simetria strofelor. Și această simetrie, ca orice măsură a timpului, este un factor în ritmica sonetului. Simetria și repetările unor elemente statornice sunt însă numai o parte din factorii ritmici ai întregului.

Ritmul apare în felul acesta ca o diviziune a timpului, prin îmbinarea măiestrită dintre repetarea statornicului care place, ținându-te între certe limite, și dintre desfășurarea determinată de natura sentimentului, care dă varietate și viață. Desigur, când citești sonetul, nu te mai gândești la iambi, număr de silabe, pauze, felul și rânduirea rimelor și a strofelor – toate acestea rămân în subconștient – ci te lași dus de vraja acelei sinteze unice dintre simetriile care te prind în tactul lor măsurat și jocul mereu variat al vieții, partea de libertate care vorbește atât de mult fanteziei.

Potrivit cu ceea ce am observat la catrene, structura sintactică a terțetelor este și ea deosebită de felul relativizant în care Cerri raportează totul la impresiile lui. În sonetul lui Cerri ambele terțete alcătuiesc un tot sintactic. Ca să poată urma totuși o gradație, primul terțet se încheie cu două puncte, ceea ce indică o urcare de ton în terțetul ultim. Dar cum sentința lui San Marc din ultimul vers este și ea precedată de două puncte, această repetare a semnalizatorului dă finalului ceva prea retoric.

La Eminescu punctuația și economia frazei dau terțetelor individualitatea necesară, fără să le strice coeziunea:

Ca-n țintirim tăcere e-n cetate. Preot rămas din a

vechimii zile, San Marc sinistru miezul nopții bate.

Cu glas adânc, cu graiul de Sibile, Rostește lin în clipe cadente: „Nu-nvie morții - e-n zadar, copile!” Sintactic, primul vers, alcătuind o propoziție principală izolată de rest, face un tot mai sugestiv. La Cerri, îi corespundea o subordonată temporală, care spunea tocmai contrariul de ceea ce exprimă versul lui Eminescu: *Și dacă-ai răsună prin pustia liniște a cimitirului...* Ca formă acustică, sonetul german înfățișează aici o aliterație prin repetarea de patru ori a dentalei sonore **d**: *Und tont dann durch die* ode *Kirchhofsstille...* Aceasta în concordanță cu obsesia auditivă a bății orologiului care apare din prima strofă și se prelungește în toată desfășurarea sonetului.

La Eminescu, versul corespunzător vrea să sugereze tocmai contrariul: tăcerea de cimitir, necesară ca un fond pentru efectele acustice următoare.

Potrivit intenției deosebite, în loc de aliterațiunea lui **d**, la Eminescu predomină aliterațiunea oclusivei tari **t**, mult mai potrivită pentru efectul de care era nevoie. Paralel cu aceasta, la Eminescu aliterațiunea celor trei **i**, din cuvântul *țintirim*, deosebit, de sugestiv, deși dialectal, subliniază acustic impresia. Natura ascuțită a acestei vocale se aliază expresiv cu toate consonantele cuvântului, mai expresiv decât în cuvântul sinonim literar *cimitir*, care apare într-unele variante. Și este remarcabil că arătatele aliterațiuni se împletesc numai cu vocalele deschise **e**. Asonantele unui timbru vocalic răspicat întunecos într-a! doilea emistih ar fi fost un element de contrast, pe câtă vreme repetările lui **e**, care încadrează vocala accentuată **a**, dau ceva solemn părții a doua a versului, însă într-un timbru înrudit cu acela al primului emistih.

Acesta era cu atât mai necesar, cu cât după cuvântul *țintirim* accentul dinamic din ultimul vers nu mai crește, ci se menține pe aceeași linie. În schimb, cuvântul tăcere are

un accent evocator, însă diferit. Vocala e a silabei accentuate are o durată prelungită, ceea ce-i adaugă și un accent muzical. În poziția aceasta dominantă în vers, orice timbru întunecos în silaba accentuată ar fi fost un mijloc prea viu de contrast între emistihuri. Subliniind astfel acustic prea mult nota dezolantă a tabloului, gradația necesară a versurilor următoare ar fi fost stânjenită.

Ultimul cuvânt al versului: *cetate*, prin încadrarea vocalei accentuate de larg răsunet a între asonantele acelor doi e și aliterațiile celor doi **t**, pare o totalizare a acusticii versului și pregătește astfel acel ton major de fatidică pecetluire din restul terțetelor.

Sintactic, acustic și ca imagini, versul al doilea are o structură deosebită. Deasupra cetății moarte se ridică turnul San Marc, evocator de venerabilă vechime și interpret al sorții. Cu o singură excepție, toate versurile anterioare alcătuiesc o propoziție. Numai în prima strofă, în versul Pe scări de *marmură*, *prin vechi portaluri*, necesitatea de a sugera monumentalul a făcut din acest vers un îndoit complement de loc. La fel, în primul terțet, San Marc se cerea evocat în toată atmosfera de solemnitate. De aceea este precedat de o imagine menită să evoce prestigiul vechimii și aspectul sacerdotal. Metafora este subliniată printr-o inversiune: a *vechimii zile*, care prin chior așezarea arhaică a cuvintelor contribuie la atmosfera necesară. Prin sfera mai largă, abstractul a *vechimii*, pe care stă accentul, este unul din mijloacele stilistice care contribuie la înălțarea într-o atmosferă mai înaltă, dând valoare de absolut sentinței finale. Un adjectiv „vechi” pus pe lângă *zile* n-ar fi putut avea aceeași valoare.

Și acustic această îmbinare de substantiv calificativ abstract, urmat de substantivul calificat, are o valoare expresivă. Există o simetrie între amintita asonantă de la

începutul versului anterior ca-n *țintirim* și repetarea aceleiași vocale ascuțite care caracterizează emistihul din a *vechimii zile*. La rândul ei, acestei asonante îi corespunde simetric asonanta susținută din emistihul versului anterior: *tăcere e-n cetate*.

Dovada că efectele acestea nu sunt o întâmplare stă în cuvântul purtător de accent într-al treilea vers al terțetului: *sinistru*, fonetic cu atât mai expresiv cu cât aici este încadrat între vocale accentuate eterogene. Prin poziția aceasta de mijloc cuvântul dă culoare și substantivului premergător *San Marc* și verbului final bafe. Predomină însă în el valoarea fonetică impresivă.

Soarta literară a cuvântului acesta este datorată tocmai acestei valori provenită din aliterație, din asonanta celor doi / și din rezonanța specială a grupului de consonante. Încă din latină, cuvântul de față, care la început avea înțelesul de „situat la stânga”, a căpătat valoare de „purtător sau prevestitor de nefericire”. În literaturile moderne a fost asociat imaginilor acustice și celor vizuale. Ceea ce a contribuit mai ales la larga lui răspândire este asonanta celor doi /, care în ambianța acustică arătată capătă o acuitate deosebită, actualizând strigător sentimentul. Se dovedește astfel că sunt cuvinte predestinate unei largi circulații literare. Cu toată frecvența sa, *sinistru* este departe să fi îmbătrânit. Aici valoarea lui este cu atât mai sponită, cu cât verbul *bate*, de care este legat, cade în rimă, singura rimă verbală din întregul sonet.

Cuvântul contribuie cu atât mai mult la atmosfera acustică a terțetelor, cu cât efectul lui nu este izolat. Ca fonetică impresivă, el este însoțit cu rima *Sibile*, prima rimă a ultimului terțet. Rima aceasta a atras, de bună seamă, efectele acustice din *țintirim*, a *vechimii zile*, *sinistru*, tot atâtea rezonanțe pentru cuvântul generator.

Ca un amplificator al rimei acesteia apare și acea repetare simetrică a amănuntelor care o preced, ambele de ordin auditiv: *cu glas adânc, cu graiul de Sibile*. Și este caracteristic că efectul cuvintelor cu / accentuat se prelungește până în ultimele versuri. Nemaiputând avea însă aici acuitatea care culminase în *sinistru* și în *Sibile*, dăinuirea efectului este repartizată simetric în ultimele două versuri: în versul penultim cuvintele cu / accentuat *Un în clipe* cad la mijlocul versului, iar în ultimul vers, dimpotrivă, măsura inițială și cea ultimă, aripile versului, au aceeași asonantă: *nu-nvie, copile*. Astfel, în tăcerea evocată la începutul terțetelor, cu atât mai vie este această desfășurare de vocalizări ascuțite, atenuate însă în ultimele două versuri prin vecinătatea sunetelor.

Stilistic, tendința de înălțare în sfera absolutului caracterizează și terțetele. La Cerri subiectele terțetelor se schimbă. În primul este prozaicul ora *douăsprezece*, care sună *înflorător*, iar turnul este un disparent circumstanțial de loc. Într-al doilea terțet, pe primul plan tot atât de prozaic primul cuvânt din versul: *cuvântul ar răsună înduioșat și trist*. La Eminescu, în centrul ambelor terțete stă imaginea-simbol al timpului, San Marc încărcat de toate atributele menite să-i dea o atmosferă sacerdotală. De aceea nu găsesc fericit epitetul din traducerea italiană *prete decrepito*, care, exagerând coboară valoarea pe care Eminescu voia s-o înalțe.

Dar cum aici avea să hotărască întipărirea auditivă, odată ce Eminescu a pregătit subiectul, tot ceea ce urmează este pură desfășurare de elemente acustice, ca la Cerri.

În acest ansamblu o valoare stilistică deosebită au cuvintele *clipe cadențate*, care cad înainte de *i* pauza și intonația marcată prin cele două puncte. Imaginea aceasta este una din ultimele rotunjite, în primele forme ale

sonetului a încercat imaginea puțin fericită *păsuri cadențate*, și numai după aceasta a intuit necesitatea cuvântului clipe. Este evident că după toate celelalte determinări numai cuvântul acesta putea să încununeze finalul cu acel sentiment de pas *al* vremii, care străbate atâtea din or & acțiunile eminesciene.

Îmbinarea aceasta dintre cuvântul îndătinat și neologism are aci o deosebită putere evocatoare. Alăturate, pare că fiecare din cele două cuvinte atrage atenția asupra celuilalt, reliefându-l. De altă parte, neologismul cadență are o atmosferă bogată, sporită și prin faptul că la noi găsește aderențe, fiind legat de un cuvânt băștinaș; se îmbogățește astfel cu tot zvonul de note cuprins în verbul „a cădea”, care-i stă la bază. Este o sugestie potrivită cu finalul în care sentința cade inexorabil. În terminologia curentă, atât în fraze cât și în versuri, cadența are ceva terminal, cu accent sporit, ca și aici.

Dar cu toată atmosfera ideii, valoarea expresivă a cuvântului ar fi rămas nerealizată fără încleștarea lui în cuvântul *clipă*. Este unul dintre cuvintele predestinate ale limbii noastre, pe care Eminescu, asemenea unui bijutier, a știut să-l puie în toată lumina.

Și ritmic expresia *e//pe cadențate* concură la impresia necesară. Este un prilej de a observa efectul accentului secundar, în afară de accentul pe silabă fundamentală, în cuvântul *cadențate* stă și un accent pe prima silabă. Aceasta aduce o durată mai prelungită în pronunțarea cuvântului. Și azi ne dăm seama tot mai mult de rolul hotărâtor al duratei în ritm. Firește, nu este vorba aici de acele accente secundare care sunt ca o explozie anticipată a sentimentului și au ca efect o lungire de consonantă. Este vorba de accentul secundar care, în chip firesc, însoțind cuvintele de mai multe silabe, te oprește să

treci mai repede, dând ritmului o mișcare lentă, în concordanță cu însuși înțelesul cuvântului. Fără un accent secundar, expresia introdusă prin cuvântul *clipe* ar avea un ritm prea rapid, ceea ce ar știrbi puterea de rezonanță a cuvântului ultim.

Astfel, în imaginea eminesciană *clipe cadențate*, menită să exprime sentimentul timpului, ambele cuvinte își întregesc înțelesul înrudit. S-a zis că adesea poeții întrezăresc înrudiri primitive. Un folclorist de mare autoritate afirmă că unele intuițiuni ale poezilor se apropie mai viu de sensul străvechi al miturilor decât aproximațiile savante ale specialiștilor. Cuvintele *clipe cadențate*, deși deosebite ca vechime și origine, aveau în semantica lor primitivă ceva din nota de durată măsurată: verbul a *clipi* înseamnă în slavă „a ciocăni”, „a bate”, iar cuvântul *cadențat* însemna, la început, căderea repetată. Prin împreunarea lor într-această imagine, ambele cuvinte își împrespătează parcă ceva din frăgezimea sensului primitiv. Și această fatidică bătaie de clipe e în concordanță cu ritmul funerar al întregului sonet, totalizat în final.

În muzicologie „cadența” este revenirea în final a accentelor inițiale. Prin aceasta se introduce un măiestrit dinamism în mișcarea muzicală.

În sonetul nostru avem ceva asemănător în ultimul vers, legat de structura întregului nu numai ca răspuns dat lui Okeanos, dar și ca un acord în concordanță cu inițialul *s-a stins*.

Versul ultim capătă un relief deosebit printr-o abatere de la măsura iambică a sonetului. Mulți identifică ritmul cu măsura. Am arătat cum d. O. Densușianu, de pildă, citind într-un articol prima strofă din *Egipetul*, înseamnă un număr de abateri de la ritmul trohaic, le socotește „monstruoziități ritmice” și generalizează: „pentru ritm Eminescu avea o ureche detestabilă”.

Astfel de monstruozi pot fi relevați și în sonetul acesta. Am amintit prima măsură din versul *Ei numa*, unde, dintr-o necesitate expresivă, iambul este înlocuit printr-un spondeu. În paralelism cu versul acesta de la mijlocul sonetului, în ultimul vers iambul inițial este înlocuit cu un spondeu. Un îndoit efect se obține prin aceasta. Mai întâi, prima măsură capătă o valoare acustică asemănătoare unui dangăt. Este cu atât mai caracteristic cazul acesta cu cât prima măsură din *nu-nvie...* poate avea trei moduri de pronunțare, fără să forțăm simțul firesc de accentuare. Dar dacă citești versul dând pe rând acestei măsuri valoare de iamb, troheu și apoi spondeu, vezi că numai în această ultimă lectură valoarea acustică arătată iese la iveală. Este primul efect de acest fel țăță de numeroasele îmbinări naiv-anomatopice presărate în sonetul lui Cerri, *ceea* ce ilustrează încă o dată sobrietatea clasică a poetului nostru. De altă parte, această expresivă înfrângere a tabulaturii dă întregului vers relief, introducând un necesar dramatism în final.

Deși conține atâta atmosferă vizuală, sonetul acesta, prin opozițiile lui de la acelea ale emistihurilor până la acelea ale strofelor, prin personificările arătate, prin structura sintactică și ordinea cuvintelor, prin imagini și feluritele efecte acustice de armonie și contrast, așa cum au fost arătate, nu are un caracter static, ci unul *dinamic*. Firește, o dinamică cerută de sentimentul funerar străbătut de adâncă durere pentru stingerea unei alese valori a vieții. Între toate motivele este o reală încordare. Prin tema Okeanos, veșnica tinerețe, se introduce o mișcare cu larg orizont.

Ca să-și dea cineva seama de natura dinamică a acestei viziuni, nu cunosc apropiere mai potrivită decât una din domeniul plasticii: înfățișarea de funerar din *Insula morților* de Bocklin. Acest contemporan al lui

Eminescu a mai dat și cu alte prilejuri icoane înrudite cu tematica noastră, bunăoară motivul din Ruină *la mare*, cu fiorul acela care trece odată cu vântul din larg prin palatul odinioară strălucitor. Dar pe tema aceasta suprema lui încordare rămâne *Insula morților*. În cadrul mării, care parcă e și ea moartă, o viziune a împietririi funerare. Stâncile abrupte separă hotarele. Cavourile, umbră săpată în stâncă, sunt străjuite de un pâlc întunecos de chiparoși, ca un zăbranic al decorului. În toată atmosfera, ceva de împietrire și de mister. Cum San Marc rostește lin sentința, așa aici chiparoșii parcă vorbesc îndoindu-și ușor vârfurile, ca o elegiacă adiere a timpului peste viziunea mortuară. Atât cât este posibil în artă, pânza lui Bocklin este o viziune cu caracter static, în sonetul lui însă nu este o astfel de împietrire, ci o dinamică instrunată, o încordare a elementelor. Cu tot caracterul lui stăpânit, sonetul acesta este în fond viață și mișcare. Dar această dinamică este deosebită de aceea pe care i-o atribuia Gherea, care simțea astfel efectul final: acel glas jalnic „dă grozav aspect tabloului întreg, face să simțim fiori, să ni se ridice părul”. Evident, Eminescu este departe de o astfel de formă de artă.

M-am oprit atâta la acest sonet al lui Eminescu pentru că este deosebit de potrivit pentru problema formei. Elementele comune dintre el și izvor ar putea ispiti pe cineva să vadă în Eminescu un traducător sau un poleitor al lui Cerri. Dar, pe când la acesta am constatat un spațiu și un timp în continuă relativizare, anecdoticul unei impresii personale: „*mi se pare*”, „*este ca și cum*”, la Eminescu icoana este înfățișată în sfne și înălțată într-o atmosferă de *absolut*. De aici, stilistic și ritmic, mijloace proprii, străbătute de o vibrațiune proprie, deci un alt conținut.

Astfel, originalitatea apare nedespărțită de problema

formeii.

Concepând istoria literară ca o dezvoltare a spiritualității artistice, nevoia de o tipologie nu numai a motivelor dar și a formeii și a stilului este evidentă. Mărginindu-te la aspectele ideologice și la conținut, te pierzi în labirintul discuțiilor ideologice, din care nu poți ieși decât recunoscând primatul formeii. Aici stă azi cheia problemelor de istorie literară comparată.

Același motiv, *Cina cea de taină*, cu aceiași apostoli - iată ceea ce-l unește pe Leonardo da Vinci de toți înaintașii. Și totuși, câtă deosebire intră el și toți ceilalți. În poezie, motivul Veneției are și el un bogat trecut. Cetatea moartă, ou turllele peisajului ei, a vorbit poeților în chip și feluri, deși elementele nu sunt prea numeroase. Ca să mă mărginesc la două tipuri contrastante, iată de pildă vestita *Venise* (1828) a lui Alfred de Musset, plină de spontaneitate, și iată cele 17 sonete măiestrite de acel fin drămuitor al silabelor, Platen, cu patru ani înainte. Musset fixează un singur moment. Platen împletește o cunună de sonete, tot atâtea momente prinse de la debarcare până la despărțire.

Se poate vedea cum, pentru spiritualul poet al senzualității peisajul venețian, deși are atâtea elemente de melancolie, este numai un prilej de a da vânt setei de voluptate. Firește, nu puteau lipsi nici palatele antice, nici portalurile înălbite de lună, nici orologiul. Ca și la Eminescu, la Musset, după zugrăvirea decorului, este evocată tăcerea, pentru ca pe fondul ei să se facă tranziția spre final. Iar pe când la Eminescu dangătul vorbește fatidic, la Musset este un îndemn de a număra sărutările:

*Laissons la vieille horloge, Au palais du vieux doge,
Lui compter de ses nuits Les longs ennuis.*

*Comptons plutot ma belle, Sur ta bouche rebelle Tant
de baisers donnees... Ou pardonnees.*

Cu un îndemn la fericire se încheie și finalul poeziei *Veneția* de Alecsandri: *iubiți, iubiți, ne zice Veneția cernită*. Avem deci reprezentat și la noi un tip în care peisajul venetkin este asociat cu plăcerile iubirii.

Un alt tip este acela al impresiilor înalte și al meditației, de la senina contemplare până la accente de deznădejde. În forma sonetelor, deschizătorul de cale a fost Platen. Cununa celor șaptesprezece sonete pe tema aceasta este un fel de jurnal care fixează momentele trăite.

Peregrinind prin cetate și muzeele ei, admirând picturile și palatele, are uneori și prilej să se înduioșeze de mărirea apusă. Sunt într-unele sonete imagini care arată că Cerri a cunoscut pe Platen, bunăoară când marea este înfățișată lipindu-se de palate. Dar dintre toate sonetele, unul singur înfățișează elegiac soarta cetății, sonetul al șaptelea. îl reproduc aici pentru că prin aleasa expresie ne dă prilej de a-l diferenția de tipul formei eminesciene:

Pare că un vaier lung, nesfârșit, sălășluiește

În aceste văzduhuri, care se mișcă încet.

Adie înspre mine din acele săli

Unde gluma și veselie tronau altă dată.

Veneția căzu, dar a-nhunta Eonii, Roata norocului nu mai poate înturna nimic: Pustiu e portul, puține corăbii se așază lângă frumoasa Riva degli Schiavoni.

Cât te-ai fălit tu odinioară, Veneție, Mândră ca o femeie cu veșminte de aur, Așa cum te zugrăvește Paolo Veronese!

Acum's (5 un poet pe balustrada măreață

A scării uriașe, uimit își plătește

Vama lacrimilor, fără să poată schimba nimic.

Versul care corespunde accentului inițial al lui Eminescu apare aici de abia în strofa a doua: *Veneția căzu, dar a-nfruntat Eonii*. Spre deosebire de aceasta, izbucnirea abruptă a lui Eminescu: *s-a stins viața* este o expresie de

absolut, cu atât mai relevantă cu cât verbul este frecvent la poetul nostru. În cea mai veche poezie publicată de el accentul primei strofe cade pe: se *stinse un luceafăr*. Din prima poezie eminesciană, *Amicului F. L.*, relev imaginea: *gândul zilelor mele se stinse-n mintea lui Dumnezeu*. De atunci verbul este frecvent. Nu este deci o întâmplare că el străbate și sonetul *Veneția*. Din apariția primară a unor astfel de cuvinte poți descifra ceva din viziunea proprie eminesciană. De aceea este necesar să pe Jămurim cu privire la caracterul lui gramatical, care este și unul stilistic. La prima impresie, s-ar părea că avem aici o formă reflexivă. Și impresia ar putea fi întărită prin forma reflexivă cu care, în strict paralelism simetric, începe al doilea catren: *Okeanos se plânge*.

Dar raportându-l la tipurile fundamentale ale genurilor verbale: activ, pasiv, stativ și mediu, observăm că, cu toată aparența contrarie, verbul *s-a stins* nu poate fi gândit în categoria activului, căci nu subiectul săvârșește lucrarea. Dar nici pasiv nu este, căci nu poate fi gândit ca o inversiune a activului. Neexprimând esențial o stare, nu aparține nici tipului stativ. Rămâne ultimul tip, tocmai acela care n-a fost cercetat, pentru că, obișnuit, ne croim gramatica după tiparele străine, fără să ținem seama de trăsăturile proprii limbii noastre.

Una dintre particularitățile cele mai izbitoare ale limbii române este frecvența verbelor cu aparență de reflexiv, dar care nu pot fi gândite reflexiv. După cum străinii cu greu pot deprinde pronunția aceluia - *i* asilabic de care ne-am ocupat, tot astfel cu greu își pot realiza mintal o categorie de verbe intransitive: aceea care, adesea sub formă reflexivă, exprimă mai ales prefaceri săvârșite într-un subiect printr-o putere care lucrează elementar, ca o forță a naturii, fără ca subiectul să fie activ. Este tocmai esența genului medial: nu conducem, ci

suntem duși printr-o prefacere mai presus de noi. Sentimentul de viață al lui Eminescu este într-o mare măsură caracterizat prin reacțiunea titanismului, a setei lui de absolut, față de această realitate, iată de ce va trebui să observăm stilistic în ce stă această reacțiune: supunere față de acea elementară putere de prefacere, sau amărăciune, revoltă și, în cele din urmă, biruință și izbăvire?

Pentru a ne mărgini numai la sfera imaginii *s-a stins viața*, observ că reacțiunile sunt felurite, căci sunt polarizate și în jurul setei de fericire. Când, de pildă, în *Ste/efe-n cer*, citești această imagine centrală:

Floare de crâng.

Astfel viețile

Și tinerețile

Trec și se sting.

sintetizarea *v/ eț//e* se stâng face să răsunе într-un cadru cosmic ceea ce în *s-a stins viața* se mărginea la un aspect ai istoriei. Sentimentul este acea dureroasă conștiință în fața unei puteri care te duce, dar n-o poți duce, căci face una cu esența lucrurilor. Să fie oare în acest complex, cum s-a zis, vechiul sentiment oriental și static al fatalității, sau ceva mai adânc și profund modern? în orice caz, un lucru este cert: fie în domeniul experienței individuale, fie într-acela al istoriei sau al viziunii cosmice, paralel cu sentimentul că suntem duși, la Eminescu neconținut este prezent sentimentul timpului, un sentiment modern între toate, departe de vechea concepție statică și fatalistă.

Pusă astfel, problema nu poate fi dusă mai departe ideologic, ci tot stilistic: numai analiza și caracterizarea formei supremelor lui creațiuni ne va putea duce la individualizarea a ceea ce este mai caracteristic în simțirea lui Eminescu.

Mărginindu-ne aici numai la comparația cu tipul de formă al lui Platen, observ și la poetul german un sentiment al tipului, de altminteri, nedespărțit de orice poezie a ruinelor. La Platen însă, cuvintele care-l exprimă: *altă dată, a înfruntat Eonii, roata norocului, odinioară* sunt șterse și lipsite de acea infinită perspectivă proprie lui Eminescu. Deși Platen stă pe primul plan, totuși sonetul nu *are o* vibrantă comunicativitate, este rece.

Dimpotrivă, tipul de formă eminesciană se caracterizează printr-o sinteză dintre toată vibrația intens trăită și dintre rotunjirea formală prin care elementele vorbesc, *ca* și cum prin ele ar vorbi soarta și esența lucrurilor. Este o sinteză între perspectivă nemărginită și rotunjire plastică.

Sonetul nu poate fi încadrat nici în acea rece și distanțată obiectivitate parnasiană, care adesea alunecă în discursiv. Cine vrea să observe, în legătură cu tema Veneției, tipul acesta la noi, are în *San Marc* al lui Duiliu Zamfirescu un exemplu cu atât mai concludent cu cât influența lui Eminescu este vădită.

Deopotrivă depărtat de efuziunea lirică și de maniera distanțată și rece, identificându-se cu esența lirică a momentelor și organizând planurile de rezonanță pentru a da o icoană sugestivă care să aibă toate elementele în ea, Eminescu înalță motivul la valoarea de *simbol*. Putem spune că prin el se împlinește destinul suprem al unui motiv de largă circulație în literaturile europene.

Cineva ar putea obiecta că această tendință spre icoană obiectivă provine din originea cărturărească a motivului: Eminescu nu văzuse Veneția. Dar tocmai alegerea unui asemenea motiv este un caracteristic gest estetic. El vădește înclinarea de a-și înfrăți esența unei experiențe cu o rotunjire obiectivă în absolut.

S-ar mai putea obiecta că sonetul, fiind o formă fixă,

nu este cel mai potrivit prilej de a caracteriza stăpânirea formală. Dar tocmai această întrecere a lui Eminescu pe un teren ca acesta învederează comparativ cât de mult s-a identificat el cu cerințele ideale ale formei stăpânite.

Adâncirea mai departe a creațiunii lui, mai ales în acele cazuri unde critica a crezut că poate releva la el o tehnică mai puțin constructivă, va face proba tipului formal căruia îi aparține.

Dacă acum cineva caută să descifreze din expresia eminesciană și problema unui *stil etnic*, aceasta are un îndoit aspect.

Unul a fost indicat în paginile acestui capitol, bunăoară când am relevat opozițiile dintre vocalele întunecoase proprii limbi noastre și cele luminoase, sau când am arătat ce efecte știe să scoată din **v** înțuitățile morfologice ale limbii, de pildă din acele ale pluralului în - un, care contribuie la vizualitatea aspectelor. Cât privește posibilitățile ritmice ale limbii noastre, amintesc acel viu accent dinamic inițial: *s-a stins*, sub vibrația căruia stă întreaga poezie. Dar mai ales subliniez acele prelungiri de durată prin - / afon și asilabic din toate rimele catrenelor. Spre deosebire de toți metricienii care au tăgăduit acestui fonem orice valoare metrică, Eminescu a simțit în el o unică virtualitate expresivă, cum n-o mai are nicio altă limbă. Și conștient a lucrat la acel efect de opoziție între vocala finală în - i-a catrenelor și aceea în - e a terțetelor. Astfel, în ansamblul sonetului, prin prelungirea de durată a acestui - /, valorile exprimate prin catrene au ceva din expansiunea lucrurilor infinite străbătute de o vibrațiune nostalgică. Pentru cine ar obiecta că aceasta este o impresie personală, amintesc măsurătorile de durată ale silabelor sonetului acesta făcute de Iosif Popovici, întemeietorul foneticei experimentale la noi. Din ele reiese o lungimea neașteptată tocmai a acestor silabe finale

neaccentuate.

Iar când după această vocalizare din finalele catrenelor treci la terțete, toate sfârșite în - e, contrastul rimelor *cetate*, *bate* marchează trecerea de la tonul minor la cel major, ca o pecetluire a destinului.

În nicio limbă efectele acestea n-ar fi fost cu putință. Prin prelungirile acelea repetate ale silabei finale sfârșite în - / asilabic, forma închisă eminesciană are aici ceva ca o zare nostalgică. Sub deosebite aspecte, observi deci o sinteză unică, condiționată de caracterul limbii.

Astfel se naște a doua întrebare în legătură cu limba noastră, privită ca o creațiune care tinde către un stil etnic. Forma aceasta eminesciană, contopind în ea pe de o parte elanurile către absolut și pornirile titanice (căci aci este deosebirea stilistică dintre copilul naiv al lui Gerri și Okeanos), pe de altă parte acea nevoie de organizare și de strânsă arhitectonică în sens romantic, să fie ea oare departe de însăși structura limbii noastre privită ca operă de artă? Din nou apare întrebarea dacă nu cumva prin tipul de formă eminesciană se dezvăluie ceva din finalitățile artistice către care ne îndrumă deopotrivă cultura și limba noastră. Fapt cert este că limba condiționează literatura și esența limbii românești este tocmai această sinteză dintre spiritul romantic constructiv și elanurile străvechi proprii acestui pământ. Iată de ce, adâncind pe căile deschise tipul stilistic reprezentat prin Eminescu, această unică sinteză de absolut stăpânit și organizat, adâncim o problemă care-l depășește chiar și pe el.

XI

EXPRESII RITMICE PENTRU SENTIMENTUL TIMPULUI

Felul cum un poet trăiește și exprimă sentimentul timpului este unul din mijloacele cele mai potrivite pentru

a-i caracteriza simțirea, orizontul și forma. Asociindu-se cu cele mai felurite stări, acest sentiment străbate categoriile curente ale liricii: iubirea, natura, societatea, moartea, dându-le o vibrație proprie. De altă parte, tocmai natura lui fluidă și firescul cu care se poate asoara tuturor stărilor de conștiință pot duce ușor la o poezie de înseilări amorfe. Îndeosebi pentru caracterizarea formei de a simți și pentru arhitectonică, el este o sigură piatră de încercare.

Aici nu mă voi opri nici la elanurile titanice ale lui Eminescu, nici la cutremurul în fața eternei caducități, ci, interesându-mă forma internă și cea externă, mă voi mărgini să arăt mai întâi felul cum, spre deosebire de alți poeți, răsună la ele unele cuvinte ale limbii comune: *clipa și noroc*, bunăoară. Apoi voi aminti felul cum conștiința timpului se asociază cu erotica. În schimb, mă voi opri mai mult la unele subtile structuri ritmice printre cele mai alese ale lui, dar care tocmai din pricina fineții lor au acoperit stăpânita măiestrie formală, dând prilej la greșite interpretări în legătură cu tipul de formă căreia aparține poetul.

Din adâncirea acestei categorii de poezii ne vom încredința o dată mai mult că, după cum diamantul are nevoie de lumină pentru ca să strălucească, tot astfel poezia are nevoie de sunet, deci de o tehnică proprie și de o educație acustică pentru ca să-și destăinuie întreaga valoare.

Imaginea *clipă cadentată* din finalul sonetului *Veneția* este numai una dintre formele pe care le ia sentimentul timpului la Eminescu. Neîncetata trecere este o constantă a poeziei lui. Ca un sentiment să ia la el toată adâncirea, se cere înfrățit cu această vibrațiune, care nu o dată pare că te pune în contact cu adâncurile metafizice. La el timpul apare ca o forță a naturii, pretutindeni prezentă, care poate totul, fără să ne *putem întruchipa un*

autor și un sens.

Din multe probleme stilistice pe care le-ar pune familia cuvintelor, imaginilor și motivelor în legătură cu mișcarea timpului, relev mai întâi expresia ultimei fărâme de timp, așa cum ne-o pune la îndemână limba comună.

Dacă s-ar pune întrebarea: cum au izbutit nu numai popoarele romanice, dor toate popoarele europene, să creeze cuvântul cel mai expresiv pentru a denumi fragmentul minimal de durată, cuvântul acesta al nostru ar avea întâietatea. Francezul *instant* își păstrează caracterul abstract și nu este deci destul de evocator, apoi este lung și umbrit de nazală. Potrivit etimologiei, cuvântul *moment* arată o durată mai lungă decât un *instant*. Dacă aceasta poate fi exact tradus prin *clin d'oeil*, în *moment* este neapărat cuprinsă o idee de durată. De aceea și poate fi înlocuit prin cuvântul *timp*: „momentul era greu”. Cât privește expresia *din d'oeil*, mai aproape ca înțeles de *clipa* noastră, ar putea mai degrabă să fie tradusă prin *clipită*, acesta fiind superior, pentru că nu e compus și are ceva mai elementar.

Comparativ, valoarea expresivă a cuvântului nostru se poate învedera apropiindu-l de echivalentul unor imagini celebre, bunăoară de următoarea condiție pusă de Faust în contractul cu Mefistofele:

Werd Ich zum Augenblicke sagen: Verweile doch! du bist so schön!

Comparând echivalentele de expresie ale acestui pasaj celebru, tradus și comentat adesea în toate literaturile, ne încredințăm ușor de valoarea expresivă a cuvântului românesc. Iar cât privește unele imagini eminesciene, bunăoară *clipe suspendate*, efectul stă tocmai în alăturarea contrastantă a acestor două cuvinte. Traducerea franceză spune același lucru, dar nu atât de expresiv.

Când în Lamartine întâlnești imagini ca:

*O, temps! suspends ton voi; el vous, heures prop/ces
Suspendez votre cours...*

efectul este altul decât *clipe suspendate* sau *clipe dulci ce par ca veacuri* ale lui Eminescu. Lucrul se poate ușor controla în traduceri, bunăoară în un *attimo sospeso* din traducerea italiană, care, ca și în *attimi cadenzați*, rămâne departe de cuvântul nostru, pentru că, în italiană ca și în portugheză, *attimo*, această minimă diviziune a timpului, este o formațiune abstractă din *atomo*.

Deși de origine slavă, cuvântul clipă în accepțiunea curentă este o creațiune a noastră, fie că este un deverbale de la *ac//pl*, deci o formă derivată din *clipită*, fie că este o metaforă a noastră din substantivul slav *depka* = pleopă, din care am luat numai mișcarea instantanee, ceea ce slavii n-au. După cum în literatură nu originea motivului interesează, ci forma, deci creațiunea ta proprie, tot astfel și în cuvintele expresive nu originea hotărăște, ci felul cum dintr-un element împrumutat, fără valoare expresivă, ai putut da o creațiune proprie. În cazul de față, forma simplificată și cu *i* accentuat este a noastră, ca și înțelesul, care, fiind legat de o mișcare instantanee, își păstrează caracterul concretului și are totodată posibilitatea de a fi înălțat în sfera de pură abstracție. Caracterul concret este sporit și prin zvonul sugestiilor vizuale pe care le poate da verbul a *sclipi*.

Tocmai aceste posibilități cuprinse în limba comună au vorbit de timpuriu lui Eminescu. O sumară inventariere a cuvântului acesta în volumul lui de poezii îl înregistrează în 23 de locuri, mai mult decât într-o operă în care motivul trecerii timpului a dat momente celebre, în *Meditations poétiques* a lui Lamartine. Unitățile de timp mai frecvente aici sunt *heures*, *temps*, după cum la Alecsandri, *ceas*, *oră vreme*. Iar acolo unde Alecsandri are cuvântul *clipă*, acesta

sună altfel decât la Eminescu.

Nefind aici locul pentru un studiu cu privire la complexul de cuvinte în legătură cu sentimentul timpului la Eminescu, mă mărginesc să relev câteva aspecte. La el, *clipa* de cele mai multe ori răsună în planul veșniciei. Iată, de pildă, al doilea alineat din *Sărmanul Dionis*. Contextul cerea aici o grijă deosebită de a da valoare stilistică opozițiilor de durată minimă și infinită. Sărmanul Dionis gândește: „În eternitatea fără margini nu este orice bucată de timp, oricât de mare sau oricât de mică, o *clipă suspendată*?”. Sintactic, te gândești numaidecât la o construcție franceză: „un moment en suspens”. Sărmanul Dionis continuă: „Presupunând lumea redusă la un bob de rouă și raporturile de timp la o picătură de vreme, seculii din istoria acestei lumi microscopice ar fi *clipite*, și în aceste *clipite*, oamenii ar lucra tot atâta și ar cugeta tot atât ca în evii noștri”. Iar în fraza următoare, vorbind de infinita reducere a întregii ființări, exclamă, „în ce infirme de timp s-ar pierde *clipa de bucurie*”. Deosebirile de înțeles între *clipe* și *clipite* sunt aici evidente. În reducerea gândită de el *clipita* corespunde secolelor, *clipa*, infinitei reduceri a timpului.

Imaginea *clipă suspendată* apare și în *Scrisoarea I* cu același accent și cu același înțeles ca în *Sărmanul Dionis*. Am auzit adesea versul corespunzător citit cu accentul pe *clipă*, ceea ce nu corespunde concepției, căci face din *clipă* o determinare adverbială a cuvântului *suspendată*, pe când, dimpotrivă, nuanța este alta: expresia fiind gândită sintetic, *suspendată* e un atribut al cuvântului *e//pă*, ceva ca o determinare adjectivală.

Aceste sumare observații sunt suficiente pentru a pune problema. Dar când consideri un motiv de felul acesta, preferințele unui poet pentru anumite resurse ale limbii comune, pe care le ridică la o valoare deosebită,

sunt numai un indiciu care se cere lămurit în ansamblul concepțiilor. Sentimentul timpului fiind hrănit de totalitatea experienței poetice, este cea mai caracteristică formă internă pentru întregul sentiment de viață.

Într-un capitol recent despre erotica poetului, văd perseverența de a susține teza despre natura carnală a eroticii lui. Dar considerarea componentelor, în primul rând sentimentul timpului, pune o frână la păreri ca acestea, iar adâncirea stilistică învederează eroarea.

O evoluție se poate observa la Eminescu în ce privește conștiința timpului în erotică. În idila de interior *Noaptea* apare în final acel mărginit *carpe diem* borațian, colorat cu ornamente sentimentale în felul lui Bolintineanu:

*O / dezmiardă, pin ce fruntea-mi este netedă ți lină,
O! dezmiardă, pin-ești jună ca lumina cea din soare, Pân-
ești clară ca o rouă, pin-ești dulce ca o floare, Pin nu-i fața
mea zbârcită, pin nu-i inima bătrână.*

Dar șapte ani după aceasta, în motivul înrudit, *Singurătate*, elementele externe sunt aceleași: noaptea târziu, lângă foc, apare neașteptat ea. Pe când însă în prima poezie elementele se mărgineau la aceste date, în *Singurătate*, între zugrăvirea interiorului și apariția ei, este o întreagă atmosferă: gândurile triste ale poetului, interiorul sărac, revolta împotriva poeziei și imposibilitatea de a se desface de ea. S-ar zice că toate elementele sunt adunate pentru a da preț iubirii. În atmosfera aceasta, apare ea, *transfigurând totul*. Iar în final, iată conștiința timpului, nu sub forma tragică a lui, ci sub forma ușor elegiacă:

*Și mi-i ciudă cum de vremea să mai treacă se îndură,
Când eu stau șoptind cu dragă Mână-n mină, gură-n gură.*

Aceasta în prima poezie publicată sub titlul *Singurătate*, într-a doua, *Departa sunt de tine*, interiorul

este asemănător, dar nu mai plutește în el atmosfera de melancolie. Viața este văzută dintr-o altă perspectivă, timpul este străbătut de deznădejdea despărțirii, totul dominat acum nu de singurătatea idilică, ci de perspectiva tragică:

Voi fi bătrân și singur, vei fi murit de mult!

Firește, întreaga lui erotică, bunăoară *Te duci...* și *Adio*, ar trebui privită sub unghiul acesta de vedere al formelor pe care le ia sentimentul timpului. S-ar vedea atunci limpede cum, neconținut și în accente variate, acest sentiment pătrunde când cu o subtilă, când cu o tragică spiritualitate erotică lui. Obișnuit, gândul clipei se asociază elanurilor nemărginite, și adesea opoziția dintre clipă și veșnicie duce la accente neuitate.

Întreaga poezie când *amintirile...* este caracterizată prin opoziția dintre cadrul naturii, oare rămme neschimbat, și caducitatea elanurilor inimii:

A noastre inimi își jurau

Credință pe toți vecii, Când pe cărări se scuturau

De floare liliiecii.

Ca într-un laitmotiv wagnerian, elanurile către absolut sunt dezmințite aici chiar în clipa celei mai intense afirmări.

Acest sentiment al clipei intră ca un component și în contemplarea naturii, care adesea la el nu este o adâncire în sens schopenhauerian în esența conturilor, dar devine ea însăși un prilej de sugerare fie prin contrast, fie direct, a neconținutei treceri. Ne amintim cum în *Veneția* răsună motivul lui Okeanos în contrast ou cetatea:

El numa-n veci e-n floarea tinereții.

În *Revedere*, motivul stă în chiar inima poeziei. Apostrofa:

— *Codrule cu râuri line, Vreme trece, vreme vine, Tu din tânăr precum ești, Tot mereu întinerești.*

este un prilej de a afirma contrastul: dintre codru, mare, râuri, lună, soare și izvoare care cum au fost așa rămân, și trecerea omului, într-a doua poezie în formă poporană, Ce te *legeni*... însuși codrul, ca în vestita doină haiducească, devine purtătorul sentimentului trecerii, iar rândunelele oare

Și se duc ca clipele.

Scuturând aripile.

Întăresc sentimentul prin mișcarea sporită.

Se vede astfel cum poezia naturii, ca și a iubirii, face la Eminescu una cu sentimentul timpului, care străbate atât de viu feluritele aspecte, dându-le vibrațiune lirică proprie.

Îndeosebi interesante sunt acele cântece în care aspecte ale naturii devin simboluri ale trecerii, pentru ca în cadrul acesta, cu atât mai dureros să cadă chemarea nostalgică a iubirii. Astfel De ce *nu-mi vii*, cu opozițiile acelea dintre versurile sfârșite prin oclusive, cace par că încheie dureros tot ce trece, și versurile cu silabele finale deschise printr-acel! scurt caracteristic. Este aici în mic un efect pe care Eminescu îl utilizează în chip mult mai larg și cu efecte mult mai puternice într-o lte poezii.

Dintre poeziile postume, *Stelele-n cer* se încadrează neapărat aici și ca tematică, și ca mijloace de expresie. Este remarcabil că dintre multele poezii rămase manuscrise și tipărite după moartea poetului, îndeosebi aceasta s-a impus nu datorită criticilor, dar printr-un consens unanim al publicului. În ediția Ibrăileanu este pe drept cuvânt alăturată poeziilor recunoscute clasice.

Este aici o formă originală a sentimentului clipelor care trec, trăit nu în planul istoriei, ci într-o largă viziune cosmică. Dar tocmai această poezie a fost aleasă pentru a documenta la Eminescu un lirism desfăcut de arhitectonică, de acea stăpânire a formei care-l

caracterizează.

În volumul *Arfa și frumosul* (1931), d. T. Vianu, pentru a învedera unele scăderi ale raționalismului maiorescian, face următoarea observație: „Eminescu, pe care și aici îl putem cita, a avut intuiția acestui lirism pur de orice intenție de compoziție. Nu în poemele în care preocuparea retorică de gradație este transparentă, ca de exemplu în *Mortua est*, ci, într-unele din postumele lui, unde în chip atât de ciudat poetul regăsește fără expresă intenție tehnica poeziei populare. Poezia *Stelele-n cer* este deosebit de caracteristică din acest punct de vedere. Primele patru strofe nu înfățișează nicio gradație... Este o serie de imagini independente. A cincea strofă dă poeziei un final în sens de «catastrofă». Dar poezia nu se termină și strofele se continuă în aceeași relativă neatârnare. Poezia păstrează o puternică unitate de atmosferă, deși nehotărârea poetului este evidentă” (pag. 176).

Tehnica poeziei poporane și nehotărâre de compoziție în această subtilă construcție ritmică?

Poate că natura sentimentului: viziunea în plan cosmic a veșnicei treceri, poate că aceasta să fi dat impresia de amorf, acoperind evidenta hotărâre de a plăsmui.

Apropierea de tehnica poporană n-ar fi posibilă aici decât prin raportarea la frecvențele contaminări întâmplătoare și amorfe ale unor cântăreți mediocri. Adesea, zisele acestora se pot asemăna unor înseilări de elemente eterogene, nerotunjite. La Eminescu însă o astfel de manieră ar marca într-adevăr o ciudată excepție într-o operă caracterizată tocmai printr-un constant echilibru între spontaneitate și voința de a plăsmui.

De fapt, aceste *rezerve* ale raționalismului de azi contra raționalismului maiorescian sunt o dovadă mai mult de necesitatea adâncirii structurale a tehnicii poetice, nu

în chip cerebral, ci pornind de la o adâncire în esența poeziei.

Să recitească cineva neprevenit *Stelele-n cer*. Este o intuiție cosmică a clipelor care trec fără alt sens decât al trecerii: în cer, pe mări, în văzduh, între vietăți și în viața omenească. Iar în cadrul acesta, cu atât mai viu cade în final dorul de clipa fericită a iubirii. Totul: structura strofelor, măsura versurilor, alegerea și îmbinarea imaginilor și a cuvintelor, în sfârșit stricta rânduire a motivelor în aparență haotice – totul duce la dorul de a prinde totuși clipa de bucurie. Este o treptată coborâre de la imensitățile lumii la el.

Să învederam câteva din valorile formale străbătute de atât farmec învăluitoare. De la început, prima strofă deschide un orizont de tainic nemărginit:

*Stelele-n cer Deasupra marilor Ard depărtărilor,
Până ce pier.*

Ca și sentimentul, metrul este antipodul poeziei poporane. Să observe cineva această ritmică măiestrită în spirit clasic. Nu numai ca n-umăr de silabe, dar și ca măsură, primul și ultimul vers al catrenului sunt deosebite de versurile de la mijloc. Te izbește deosebirea dintre silabele finale accentuate ale versurilor mărginașe și silabele vibrând deschis ale rimelor din versurile de mijloc, accentuate pe antepe-nultima.

Astfel, versurile mărginașe sunt ca o încadrare de puncte accentuate inițiale și finale pentru fluiditatea exprimată în versurile de la mijloc. De aceea, și structura eterogenă a versurilor. După cum versurile mărginașe încep și se sfârșesc cu câte o silabă accentuată, lăsând la mijlocul versurilor două silabe neaccentuate, deci mai curgătoare, tot astfel versurile de la mijloc au o mișcare mai rapidă, în concordanță cu silabele de mijloc ale primului și ultimului vers.

Fiecare vers: și cele de la margine de 4 silabe, și cele de la mijloc de câte 6 silabe, au câte două accente, dar distribuirea acestora dă o schemă deosebită. Transpunând în terminologie clasică, primul și ultimul vers sunt coriambi: – e (J în celelalte măsura predominantă este dactilul, însă cu o variabilitate care ar putea tulbura pe cei ce identifică ritmul cu metrul regiflat, dar care aici dă viață caracteristică și incintă. În versul al doilea din strofele I, II, III, IV, V, dactilul este precedat de un amfibrah (j – j pe când în penultima strofă, aceea care exprimă apelul la iubire, versul al doilea este alcătuit numai din dactili, iar în ultima strofă ambele versuri de la mijloc sunt numai dactili, ceea ce dă o mișcare mai vie în final, efect secondat, cum vom vedea, și prin așezarea și prin numărul cuvintelor.

Cum vedem, nimic din tehnica poporană într-această măiestrită structură ritmică, singura care putea da expresie sentimentului acela de trecere a timpului.

Paralel cu această structură, observați alegerea cuvintelor: în primele 6 strofe, tocmai versurile mai lungi, cele de la mijloc, au și cuvintele cele mai lungi, cu disparențe excepții, șiruri alcătuite din câte două cuvinte: *deasupra mărilor ard depărtărilor; clătind catargele, tremură largele; plutind pe marile și mișcătoarele; apucăntinsele și necuprinsele; și-a lor întrecere, veșnică trecere; astfel viețile și tineref*/7 e. Și numai când de la contemplare trece la accente mai vii personale, versurile de la mijlocul strofei își sporesc numărul cuvintelor paralel cu un spor de mișcare spre accentul final.

Nu numai lungimea cuvintelor, dar și natura și forma lor sunt sugestive: în toate, pluralul său, acolo unde nu este pluralul, substantivele abstracte ca *întrecere, trecere*; aceasta până la accentele de chemare din ultimele două strofe. La rândul ei, această frecvență a pluralelor este în

strânsă legătură cu ritmica. Eminescu și-a dat seama că limba noastră, fiind caracterizată prin postpunerea articolului, aceasta dă, mai ales în final, posibilități de versificare proprii, pe care altă limbă nu le-ar putea realiza, într-o altă poezie, publicată postum, Eminescu a mers și mai departe în direcția aceasta.

În strâns raport cu impresia generală este și legătura cuvintelor. Relevă acele sugestive legături prin și la începutul versurilor: și *mișcătoarele*; și *necuprinsele*: și *tinerețile*, toate la începutul versului al treilea, ceea ce sporește impresia continuei treceri. Singurul substantiv repetat în întreaga poezie, *clipe-le-clipa* este și acela oare stă în inima sentimentului acesta al timpului fugar.

Mai relev măiestrita așezare a cuvintelor. Subiectul primei strofe: *stelele*, stă la începutul strofei. Subiectul celei de a doua strofe stă, cu atributul lui, la sfârșitul ei: *vase de lemn*. Printr-această opoziție de așezare imensitatea viziunii spațiale iese sporită.

Până și cele mai mărunte amănunte, efectele acustice, sunt străbătute de această largă viziune cosmică și de un sufletesc în concordanță cu sentimentul arătat, lată, de pildă, structura fonetică a primei strofe, în primul vers, *stelele-n cer*, o singură vocală care se repetă pe timbrul luminos, însă nu ascuțit, ca tot atâtea licăriri multiplicare în nemărginiri. Paralel cu aceasta, observă tremurarea specială pe care o dă frecvența licvidelor, cei doi - / și - **r** final. Și această vibrație a sonantei finale se repetă în toate rimele strofei: *cer*, *mărilor*, *depărtărilor*, *pier*. Este și pe calea aceasta ceva ca o multiplicare a licăririlor în deportări. Greu vei găsi la Eiuwescu pereche acestui efect, o structură ritmică a unei strofe în care fiecare vers să se încheie cu vibrantul **r** final. Iar între asonanta celor trei e din versul inițial și rima *pier*, care încheie strofa, observați contrastul vocalelor accentuate

întunecate de la mijlocul strofei, totalizat și în contrastul din ultimul vers: *până ce pier*.

Vocalizarea aceasta măiestrită apare și în alte strofe. Relev pe cea din strofa a treia.

*Stol de cocori Apucă-ntinsele și necuprinsele
Drumuri de nori.*

Cu un efect nou, cerut de momentul diferit, este aici ceva analog cu ceea ce am relevat în prima strofă. După cum acolo versul întâi înfățișa o continuă asonantă în e, tot astfel aici avem o întreită asonantă în o. Și paralel cu aceasta versul al patrulea este alcătuit numai din vocale accentuate închise, pe când în cele două versuri de la mijloc predomină vocalele deschise, dominate de cea mai deschisă, *i*, care iese cu atât mai în relief cu cât are o durată prelungită prin grupul de consonante, nazala **n** urmată **de a**: *întinsele și necuprinsele*.

Toate cuvintele lungi de cinci silabe, care cad la sfârșitul celui de al treilea vers din strofele amintite: depărtda/or, **m**/scăfoare/e, *necuprinsele*, nu au un accent secundar. Aceasta este în concordanță de efect cu întreaga ritmică a poeziei. Un accent secundar ar fi introdus în mișcarea ritmului ceva retordat, ceea ce ar fi stânjenit impresia de neîntreruptă trecere, pe care vrea s-o sugereze oda aceasta prin predominarea dactilului. De altă parte, cuvinte cu un număr mai mic de silabe, înainte de trecerea la coriamb, *ar* fi avut un efect de prea rapidă mișcare, ceea ce în prima parte a poeziei ar fi introdus un ritm săltăreț în discordanță cu nota de melancolie. În schimb, multiplicarea cuvintelor apare în ultimele două strofe, unde nu mai poate influența tonul de sentiment, ci exprimă numai o vibrațiune personală mai vie a odei.

Nu Eminescu este cel dintâi care la noi a prins valoarea dactilului pentru a exprima o mișcare. Bolintineanu, de pildă, în **M**/hnea și *baba*, a scos efecte

remarcabile. Ele pot fi urmărite până la poeți mai recenti, la Duiliu Zamfirescu, bunăoară, care în *Fluture* din *Poezii noua*, plecând de la mișcarea pe care o sugerează însuși cuvântul din titlul, repetat de trei ori în primul vers, a grupat în jurul lui, ca în jurul unui cuvânt generator de armonie, cinci catrene cu primele trei versuri de câte 9 silabe, anume pentru a măsura trei dactili, încheind fiecare strofă printr-un vers de 6 silabe, anume pentru a cuprinde o clausulă a doi dactili.

Dar dacă în poezia noastră s-ar putea aduce destule exemple pentru valoarea dactilului ca expresie a mișcării, creațiunea ritmică proprie a lui Eminescu în *Stelele-n cer* este nu numai încadrarea dactililor în coriambi, care prin accentuarea primei și ultimei silabe reliefează mișcarea, dar și bemoliza-rea acesteia, ca pentru ceva însemnat care trece lent și melancolic. Acest efect îl obține prin lipsa de accente secundare pe cuvinte lungi, unele de cinci silabe, așezate înaintea oorlambilor din ckrusulă, și prin introducerea unor amfibrahi în cuprinsul versurilor dactilice. Astfel încadrat, dactilul săltăreț devine un mijloc pentru a exprima mișcarea, dar totodată și sentimentul melancolic al trecerii, potrivit odei elegiace.

Această construcție ritmică te duce către măsurile eterogene proprii unor tipuri de odă, prin care Mteraturile moderne au încercat să ducă mai departe varietatea horațiană. Influența lui Platen este de netăgăduit. Nu direct, prin Horațiu, ci prin această filieră, dar mai ales prin cea arătată a lui Rotscher, trebuie să privim însemnatele eforturi ale lui Eminescu de a împământenii la noi o ritmică în măsură antică pentru oda elegiacă.

Structura ritmică arată până la evidență ce eronat este să vezi în această odă spirit poporan. Iar dacă prin „tehnica poeziei poporane” s-ar înțelege o înseilare de contaminări de imagini independente sau în „relativă

neatârnare", provenită din „nehotărârea poetului”, deci „un lirism pur de orice intenție de compoziție”, revin la următoarea constatare: arătata simetrie a versurilor alcătuite din câte două cuvinte încetează în strofa a șaptea, acolo anume unde se face tranziția la dorul lui de iubire și unde apare pentru prima oară cuvântul *clipă*:

Orice noroc și-ntinde-aripele, Gonit de clipele Stării pe loc.

Iar odată cu afirmarea setei lui de iubire, în strofa a opta, numărul cuvintelor sporește față de toate strofele anterioare, ceea ce accelerează mișcarea și crește căldura, marcând trecerea de la contemplarea cosmică la setea personală de a trăi:

Până nu mor.

Pleacă-te îngere.

La trista-mi plângere

Plină de-amor.

Ce păcat că această strofă n-a avut parte de mai multă rotunjire! Este singura pată din toată oda, deși puțin i-ar fi lipsit să aibă o expresie aleasă. Să fie oare o întâmplare că tocmai aici constatăm un minus în plăsmuire? Nu este prima dată când tocmai trecerea de la contemplare la exprimarea oarecum egoistă a propriului pas solicită mai puțin toată încordarea de a plăsmui.

Cât privește însă construcția întregului, accentele strofei cad exact la locul lor. Și observ că, în crescendo, acel spor de cuvinte constatat aici, menit să exprime mai rapid și mai cald îndemnul la iubire, nu se oprește la strofa aceasta, căci culminează în strofa ultimă, care are și cel mai mare număr de cuvinte din întreaga odă. Aceasta, paralel cu accentuarea unei mai calde izbucniri și în opoziție cu contemplarea cosmică anterioară:

Nu e păcat ia să se lepede Clipa cea repede Ce ni s-a dat?

Cineva ar putea obiecta că sporul de cuvinte este o întâmplare, iar relevarea lui o simplă operațiune cerebrală obținută statistic. Obiecțiunea ar fi întemeiată dacă cele relevate n-ar fi echivalentul unei adecvate trăiri. Dar strânsa legătură dintre ritmica întregului și acest aspect obiectiv, de altă parte consonanța dintre toate fazele mișcării și concepție vădesc aici o structură indisolubilă. Într-adevăr, concordanța dintre toate elementele arătate: metru, rimă, structura strofelor, alegerea, așezarea și numărul cuvintelor, toate acestea ducând la aceeași vibrațiune a propriei clipe, încadrată în cosmos și scandată elegiac, relevă o lume proprie nu analitic, ci prin adâncirea în esența poeziei.

În ansamblul acesta, stelele care ard depărtărilor, catargele plutitoare pe mări, stolul de cocori duși pe drumul norilor, florile de crâng sunt tot atâtea *simboluri* pentru trecerea neoprită a timpului măsurat de *clipă*. Iar apelul la iubire de-abia în cadrul acesta și la locul arătat își capătă tot înțelesul nostalgic. Este una din cele mai originale expresii ritmice ale aspirației către fericire, izvorâtă din sentimentul trecerii universale.

Avem deci toate elementele pentru a ne fixa și aici cu privire la tipul de formă eminesciană. Afirmarea că poezia ar fi alcătuită din strofe de „relativă neatârnare”, care ar vădi „nehotărârea poetului”, este astfel înlăturată prin stricta compoziție. Începând cu arătata invocare a stelelor, poezia se coboară treptat la trecerea vietăților în aer și apoi pe pământ unde până ia *viețile* și *tinerețile* noastre, toate frec și se *sting*... Și numai după aceasta, în final, nostalgia după fericirea clipei trecătoare.

În această poezie, care n-a primit ultima rotunjire, pot fi deci relevate, cum am arătat, scăderi, dar o construcție amorfă, nu. Iar dacă ar mai rămâne vreo îndoială, să încerce cineva să inverseze ordinea unei

singure strofe. Absoluta imposibilitate de a clinti ceva în ordinea aceasta învederează că sub niciun aspect nu putem atribui lui Eminescu un lirism de nehotărâre formală, nici chiar în astfel de poezii, unde sentimentul timpului ducea în chip firesc la o largă asociație de simboluri.

Această poezie a clipei care trece peste tot ce ființează este un sentiment prea general pentru ca să nu aibă largi corespondențe în literatura universală. Ceea ce-l caracterizează însă pe Eminescu este forma specială pe care o ia acest sentiment și felul cum el însoțește aproape constant simțirea poetului.

Pentru că metrul cercetatei ode elegiace are o evidentă întipărire clasică, apropierea de acel *carpe diem* al lui Horațiu se impune de la sine, nu pentru a arăta vreo dependență a poetului nostru, ci, dimpotrivă, pentru a învedera tipul formal deosebit. La Horațiu, atât sentimentul cu elementele lui cât și forma au ceva măsurat, mărginit la cercul de reprezentări curente, totul dominat de cunoscuta filosofie practică de a nu cere vieții decât o mărginită satisfacție a zilei. Dimpotrivă, la Eminescu, un orizont nemărginit și o simțire străbătută de metafizic se înfrățesc cu o formă impusă nu convențional, ci izvorâtă din însăși natura sentimentului.

Iotă, de pildă, cunoscuta odă *Ad Leuconoem* (I, X), alcătuită din trei tacturi, tot atâtea momente de înțelepciune curentă. Să nu cauți a cunoaște soarta pe care ne-au hotărât-o zeii, ci orice ți-ar fi scris, să te resemnezi. Fie că ți s-au hărăzit ierni multe, fie că cea de acum, când Marea Tireniană se lovește de știrici, este ultima, fii înțelept, limpezește-ți vinurile și măsoară-ți speranțele cu răspasul scurt al vieții. Pe când vorbim, timpul fuge; bucură-te de ziua de azi și nu te încrede zilei de mâine:

...*Carpe diem, quam minimum credula postero.*

Postero din final este parcă însoțit de un gest de dispreț, ca pentru tot ce ar putea indica o perspectivă nemăsurată a timpului. Stilistic, *postero* este gândit ca un contrast față de *praesentem*, cuprins în *carpe diem*.

Toate elementele sunt mărginite ca și sfatul: nici privirea adâncită în trecut, și nici în viitor. Cu atât mai puțin acea vibrațiune cosmică, proprie odei lui Eminescu. Pentru simțământul deosebit al celor doi poeți este sugestiv felul deosebit cum răsună în spațiul și timpul horatran *carpe diem*, și cum răsună în spațiul și timpul lui Eminescu e//pa *cea repede*. Pentru poetul nostru arătata formă stăpânită este cu atât mai caracteristică, cu cât elementele sunt străbătute de vibrația nemărginitului.

Într-alte creațiuni ale rui Eminescu, în *Strigoii*, bunăoară, sau în *Luceafărul*, elanurile timpului titanic sunt măsurate prin biruința spațiului titanic. Avem prilejul să vedem cum elanurile vor să transforme clipa în veșnicie. Firește, sentimentul nemărginit al timpului caracterizează și pe alți poeți moderni, dar Eminescu, pe lângă neconținută asociație dintre clipă și veșnicie, se mai diferențiază și printr-o instinctivă stăpânire formală pentru acea viziune proprie a acelei prefaceri care se întâmplă în noi și în lume, datorită unei puteri fără alt sens decât propria ei desfășurare. Acestei oarbe prefaceri, conștiința eminesciană îi opune, ca o veșnică protestare, când durerea, când deznădejdea, când revolta, când setea de izbăvire. Vedem cele două planuri de rezonanță ale creațiunii eminesciene: de o parte trăirea acelei forțe manifestată aici mai ales prin timp, de altă parte reacțiunea, sub toate formele, a conștiinței, esență eterogenă. Din acest sentiment au crescut și alte poezii ale lui Eminescu. Astfel, în sonetul *Trecut-au anii* accentul său stă pe aceste cuvinte inițiale, care domină, după cum s-a

stins viața domină structura sonetului Veneția.

Dintre poeziile cu formă fixă, G/ossă se cere lămurită tot aici. De origine spaniolă, forma aceasta ar părea produsul unui simplu joc, nu izvorâtă dintr-o adâncă necesitate. Dar dacă pentru conținutul poeziei Eminescu ar fi ales oricare altă formă, poezia nu s-ar fi putut realiza. Glossa este un tip formal alcătuit în chip obișnuit din patru strofe de câte zece versuri trohaice (decime), având fiecare vers patru accente. Pe rând, versul final al fiecărei strofe reproduce un vers al temei poetice care precede strofele. În felul acesta, glossa a devenit adeseori un fel de comentariu, câteodată spiritual, al catrenelor premergătoare. Strofa aceasta a amuzat pe unii romantici, a fost cultivată de L. Tieck, A.W. von Schlegel și chiar și mai târziu de Uhland care, de pildă, în *Nachtschwärmer*, ia următoarea temă din Goethe, pe care o citez în original, pentru că numai astfel se poate gusta ritmul apropiat de al lui Eminescu:

Eines schickt sich nicht für alle; Sehe jeder, wie ei's treibe! Sehe jeder, wo ei bleibe, Und wer stent, dass ei nicht foile!

Dar comentam! glossei acesteia este un joc spiritual de asociații de idei, așa încât titlul de glossa s-ar potrivi aici mai mult accepțiunii de „observații marginale” a cuvântului.

Nimic din impresia de pur } și al formei lui Eminescu. Strofa lui se abate și de la numărul de versuri a\ decimelor și de la numărul strofelor obișnuite în glossa. Sunt zece strofe alcătuite astfel, încât prima să cuprindă o serie de gândiri; câte un vers revine pe rând în finalul fiecărei strofe; iar în ultima strofă versurile primei au ordinea inversă, astfel că poezia se sfârșește exact cu acordul prim, ultimul vers reproducând versul inițial.

Și așezarea rimelor diferă la Eminescu de tipul

obișnuit al glossei. La el, s-ar zice că strofa este alcătuită din îmbinarea a doua catrene de tip încrucișat, fără ca în ultimele patru versuri să intre vreo rimă din primele patru. Aceasta dă pe de o parte, prin forma încrucișată a rimelor, o suficientă legătură, pe de altă parte păstrează însă impresia de gânduri, care au și prin ele însele o valoare. Și sintactic, versurile strofei întâi înfățișează certe simetrii. Primul și al doilea vers sunt de sine stătătoare, pe când al treilea și al patrulea formează o unitate sintactică de principale și subordonate, principala rămânând în versul al patrulea. În strict paralelism, aceeași simetrie caracterizează sintactic și catrenul al doilea.

Structura aceasta strânsă, având totuși oarecare elemente de libertate, era necesară, căci fără ea strofa ar fi avut un prea pronunțat caracter gnostic. Și așa cum este, privită izolat, ea cu greu ar putea deștepta un răsunet emotiv sau un joc al fanteziei:

Vreme trece, vreme vine.

Toate-s vechi și nouă toate;

Ce e rău și ce e bine

Tu te-ntreabă și socoate;

Nu spera și nu ai teamă.

Ce e val co valul trece;

De te-ndeamnă, de te cheamă.

Tu rămâi la toate rece.

Privind versurile izolat, ele par o țesătură de locuri comune. Zilnic poți avea prilej să asculți gânduri la

A; OC

fel. De altă parte, nicio vibrațiune deosebită nu e cuprinsă în ele, așa încât să poată deștepta un viu ecou emotiv. Și totuși ele corespundeau unei adânci experiențe. Ce formă putea fi găsită pentru ca versurile reci ale strofei să poată deștepta un mai adânc răsunet emotiv? Se cerea ceva ca un rezonator al fiecărui vers, și un astfel de

rezonator devine fiecare strofă în finalul căreia versul ultim apare încărcat de sevă, căpătând viață și deci putere emotivă.

Suntem departe de simplul joc al lui A.W. Schlegel și Uhland. La Eminescu, pentru experiența arătată, în aparență banală dar atât de adâncă, singura formă care putea stabili echilibrul dintre abstract și emotivitate era anume această formă fixă a glossei. În cadrul ei se desfășoară zădărnicia caleidoscopiei sociale și înțelepciunea de a rămâne spectator al trecerii fără noimă, regăsindu-te pe tine în mijlocul unor prefaceri care se săvârșesc fără o finalitate înaltă. Vălul amăgirii este ridicat de pe feluritele aspecte și neconținut simți opoziția dintre lumea care trece și imperativul de a te regăsi, nelăsându-te pradă clipei și având conștiința că ce e *val*, *ca valul trece*. Numai astfel te poți libera de toate *mrejele* și *v/ne/ele*;

Ca să nu-ndrăgești nimica.

Tu rămâi la toate rece.

Ca în atâtea alte poezii ale lui Eminescu, spiritul în veșnic conflict cu viața vrea să potolească nemărginitul pornirilor.

Astfel, aceste zece strofe sunt ca un decalog al izbăvirii spiritului de amăgirile clipei. Și este remarcabilă această închisă formă romantică. Ea nu este *ca* la romanticii germani, de unde a luat-o, numai un prilej de variațiuni, dar ca tot ce a scris Eminescu, un mijloc de a stăpâni adecvat conținutul.

Această înclinare de a recurge la mijloace de formă stăpânită și în creațiunile caracterizate prin sentimentul timpului poate să fie documentată nu numai prin oda *Stelele-n cer*, dar și printr-alte poezii în metru antic. Una preamărește o clipă de fericire aici pe pământ, *Sara pe deal*; cealaltă *vr & a* să exprime aspirația nativă către

eternitate prin liberarea de patimă. Sunt două forme deosebite pentru aspirația către eternitate.

Potrivit sentimentului deosebit, fiecare din aceste două creațiuni are un metru antic propriu, în *Sara pe deal* totul respiră o idilică atmosferă: alternantă încântare pentru ochi și pentru auz; și în cadrul acesta iubita care așteaptă cu dor:

*Sara pe deal buciumul sună cu jale, Turmele-l urc,
stele le scapără-n cale, Apele plâng, clar izvorând în
fântâne; Sub un salcâm, dragă, m-aștepți tu pe mine.*

Pentru a ridica aceste elemente într-o atmosferă înaltă, în prima măsură a fost ales metru coriambic; versul a fost însă adaptat cerințelor limbii noastre prin succesiunea a doi dactili și prin măsura ultimă, troheul. Fericirea absolută aici pe pământ are în poezia aceasta ceva sărbătoresc și înalt:

— *Astfel de noapte bogată.*

Cine pe ea n-ar da viața lui toată?

Dar pe când aici numai metrul are un caracter clasic în Odă, (în *metric antic*) întreaga structură, și vers și strofă, se mlădiază unui tip de versificație clasică, anume strofei safice.

Cunoscând problema strofei safice la noi înainte de Eminescu, îți dai seama că discuțiile și dificultățile înaintașilor au putut fi un îndemn pentru poet. La aceasta s-au adăugat exemple străine, în primul rând odele lui Platen. Dar întrebarea este: de ce anume aici această drapare a poetului nostru în antica togă, care câteodată nu se mlădiază deplin. Șt. Orășeanu a indicat câteva încrețituri: îndeosebi în ce privește dactilul medial, care, după el, ca să poată ieși la iveală, ar trebui să fie alcătuit dintr-un singur cuvânt.

Observația este nedreaptă, pentru că, dacă dactilii ar ieși mai în evidență, aceasta ar introduce o mișcare mai

rapidă, în discordanță cu întregul ritm liniștit și grav al odei.

Astfel, forma metrică se cere lămurită din natura motivului. Dorința de a rivaliza cu Heliade sau cu Bolintineanu, împământenind ceea ce fusese naturalizat, ar fi o explicație naivă, după cum ar fi naiv să admitem o specială îndrăgire de Horațiu, fără o adâncă nevoie de un stil ritmic deosebit, cerut anume de natura sentimentului.

Odă (în metru antic), care n-a fost rotunjită definitiv de Eminescu, nu s-a născut din sentimentul clipei. Dimpotrivă, izvorăște din sentimentul celor veșnice, negațiunea clipei. Dinamismul ei vine din încordarea dintre patima care ar vrea să se penma-nentizeze, cu suferințele ei, și dintre nemurirea nativă la care aspiră să se întoarcă. De aici opoziția dintre imagini. De o parte, *pururi tânăr*, înălțând ochii la *steaua singurătății*, de altă parte, *voluptatea morții ne-ndurătoare* și amănuntele cu caracter mitologic despre suferința lui Nessus, a lui Hercul, pentru ca, după acestea, tot în cadrul amintirilor olasice, să apară simbolul reînvierii: *luminos ca pasărea Priori/x*.

Forma de timp este deci opoziția dintre conștiința veșniciei și dintre vremelnicia care ar vrea să se facă stăpâină. Astfel, poezia are trei tacturi de sentiment: nativa înălțare a celui înfășurat în manta-i nemuritoare; suferința (nexmărginită, pe care n-ar putea-o stinge cu toate apele mării; iar, în final, dorința de a se întoarce la înălțimea părăsită. Motivul generator este acel *mie redă-mă* din final.

Într-una din formele primitive, alături de patima simțurilor, apărea și motivul coborârii în mulțimea de care acum e sătul:

Falnic, mândru, înfășurat în manta-mi, Coborâi cu ochi nemișcați în gloată Cutremurând-o.

În forma definitivă au fost înlăturate toate celelalte elemente, rămânând numai opoziția dintre el cel veșnic și starea aceea în care a căzut prins de o eterogenă putere elementară:

lainic ard de viu chinuit ca Nessus.

Ori ca Hercul înveninat de haina-i;

— Stare din care nu poate fi salvat decât prin resurecția firii dintâi. De aici, accentele de liniștit imperativ din strofa finală:

Piară-mi ochii tulburători din cale.

Vino iar în sân, nepăsare tristă;

Ca să pot muri liniștit, pe mine

Mie redă-mă!

S-ar părea că este o discordanță între starea aceasta de libertate pe care o dorește și epitetul din *nepăsare tristă*. Dar chiar din epitetul acesta vezi că nu este aici o concluzie pe hârtie, ci dinamica unor sentimente contrarii. Patima n-ar fi fost o realitate, dacă ceva din puterea ei n-ar vibra și în hotărârea de a se libera. Deși dorită ca un liman, nepăsarea totuși i se pare tristă.

Pentru un sentiment ca acesta: înălțarea din valul vremelniceii prin afirmarea naturii lui superioare, i s-a părut poetului că forma strofei antice este, prin simplitatea ei nobilă, singura potrivită pentru a exprima aspirația de a se libera prin revenirea la esența lui nemuritoare. De aici, acea drapare în brocatul strofei antice. & Dar, deși forma aceasta a mai fost încercată după el și de alții, ea nu se mlădiază întru totul graiului nostru „traoo-roman”, care trebuie să-și creeze din resursele lui forme proprii.

Această înclinare pentru forma antică a fost la Eminescu și un mijloc de diferențiere de „gloata” pe care o amintește într-o variantă. De la *Epigonii*, el se așezase pe linia artei pentru artă. Treptat, aceasta îi apărea ca un sacerdoțiu. De aici acea devoțiune a credinciosului

închinat mîmai cultului, găsind în săvârșirea lui suprema satisfacție, așa încât succesul, mulțimea, publicarea treceau pe un plan secundar, ca fiind în afară de altar.

Ca în tot ce a scris, axa imaginilor țintește în sus.

Cu *Odă (în metru antic)* am intrat în ciclul muritor-nemuritor, atât de caracteristic pentru Eminescu. Aceasta implică o formă deosebită a sentimentului de timp. Dacă în *Stelele-n cer* contrastul era între trecerea universală și dorul de clipa fericirii pe pământ, aici cristalizarea se face în jurul sentimentului celor veșnice, fie că aceosta răsună dureros în planul vremelniceii, fie că este afirmat puternic.

În cadrul acesta și ca exemplu de răsunet îndurerat al celor două contraste: veșnicie și trecere, mai relev o construcție ritmică. Ea reprezintă extrema limită la care poate ajunge limba noastră în sugerarea aceea de prelungire în infinit, una din particularitățile ei celei mai notabile și din care am avut prilej să relevăm mai multe aspecte.

Ca și *Stelele-n cer*, poezia *Dintre sute de catarge*, publicată ca postumă, a intrat repede în circulație prin farmecul ei muzical. Este caracterizată și ea printr-acel sentiment al trecerii prin care toate par minate de o putere mai presus de noi. Privind atât soarta lui de poet crt și pe aceea a lumii, deasupra tuturor, pare că se desprind cuvintele acestea: *vânturile, valurile*. Ele se repetă ca refren în cele patru catrene și sunt sugestive prin aliterația consonantelor inițiale **v**, prin aliterațiunile și asonantele celor cinci sunete de la sfârșit, prin opoziția dintre vocala accentuată întunecoasă **î**, opoziție care a fost utilizată pentru aceste efecte acustice mai ales în strofa ultimă. Încărcate de acest înțeles, cuvintele acestea au fost, desigur, și obsesie acustică generatoare a armoniei întregului.

Accentul ambelor cuvinte stă pe prima silabă, după

care urmează trei silabe neaccentuate, tip frecvent la noi, dar fără pereche în celelalte limbi romanice și în toată sfera germanică. În poezia poporană, astfel de rime ar avea un accent secundar pe penultimă. Aici însă, ca și în vorbirea curentă, nu stă decât un viu accent dinamic pe silaba inițială. Prin acest accent inițial cuvintele generatoare se alătură posibilităților de măsură trohaică, ce se impune astfel ca măsura poeziei.

După cum am arătat, pentru că metricienii noștri și-au alcătuit părerile pornind nu de la analiza propriei limbi, ci de la modele străine, tocmai valoarea posibilităților noastre proprii a fost mai târziu recunoscută. Astfel, I.H. Rădulescu, care până în vremea lui Eminescu a reprezentat cea mai de seamă încercare teoretică asupra metricii noastre, ocupându-se de tipurile rimei potrivit accentelor, recunoaște, după modelul italian, valoarea rimelor accentuate pe ultimă, penultimă și antepenultimă, însă are rezerve cu privire la categoria rimelor de care ne ocupăm: *vânturile, valurile*. „Limba română, zice Heliade, are vorbe intonate până la a treia silabă înainte de ultima, ca la *oamenilor, tunetele, marginile, d mdu-mi-se* etc. Acestea pot forma cezura sau încheia jumătate de vers. A-și face însă un poet printr-însele rimele sale este nu numai foarte dificil, ci și foarte monoton”. (*Curs întregu de poes/e generale*, v. I, 1868, p. LXIX). Firește, pentru astfel de rime Heliade nu mai găsea modele în metrica italiană. În latină, cuvintele cu accentul pe silaba a patra de la urmă nu există. Dar faptul că limba noastră este caracterizată prin așezarea enclitică a articolului și a pronumelui (exemplele lui Heliade sunt toate de această categorie) arată că în structura ei ritmică intră într-o largă măsură posibilitățile de rimă cărora el le nega valoarea.

Și în direcțiunea aceasta Eminescu ajunge la armonii noi, ducând mai departe posibilitățile proprii ritmicii

românești. Am arătat ce efecte știe să scoată el în *Stelele-n cer* din acea opoziție dintre rimele închise, masculine, ale coriambulului și rimele de la mijlocul strofei cu silaba deschisă, accentuată pe antepenultima. Ceva analog se întâmplă în *Dintre sute de catarge*, unde însă merge mai departe. Aici catrenul având rimele încrucișate și troheul versurilor neperechi fiind o măsură deschisă, opoziția dintre închis și deschis are o formă specială: provine din prelungirea excepțională a rimelor perechi, care au o valoare sporită, fiind și rimele care încheie strofa. Astfel creează Eminescu pentru un alt conținut al sentimentului trecerii o formă ritmică proprie.

Grupate în jurul refrenului, strofele ar părea poate monotone, așa cum credea Heliade, dacă alegerea și așezarea cuvintelor, precum și construcția frazelor n-ar aduce diversitatea necesară. Toate versurile sunt octosilabe. Dar, ca și în *Stelele-n cer*, acele cu rimele mai prelungite cuprind mai puține cuvinte. Excepție face numai strofa ultimă, în care primele trei versuri au orice patru cuvinte. Dar după această rânduie acumulare, cu atât mai expresiv cade totalizarea din cuvintele refrenului.

Paralel cu această distribuție a cuvintelor lungi și scurte, este de observat simetria sintactică a strofelor. Și în privința aceasta ulttma strofă are o fizionomie aparte. Afară de ea, celelalte înfățișează în primele două versuri pregătirea unei propozițiuni secundare pentru principala din două versuri. O simetrie există și în ultima strofă, căci și aici ultimele două versuri alcătuiesc o principală. Dar, spre deosebire de restul strofelor, în primele două versuri se găsesc două propozițiuni dintre care prima este principală. Această dublare a principalelor dă mișcare mai vie ultimei strofe.

În diversitatea arătată o constantă a simetriei este și numărul cuvintelor: fiecare strofă cuprinde exact

patrusprezece cuvinte. Arătata varietate în distribuția lor, care nu se putea face decât în primele trei versuri, are la rândul ei o constantă: versul al treilea cuprinde cele mai multe cuvinte, a-a încât, prin contrast, refrenul iese mai în relief. Cum am amintit, singură strofa ultimă are în toate versurile care preced refrenul un număr egal de cuvinte, ceea ce în final reliefează refrenul față de întregul conținut.

Această măiestrită împletire a simetricului cu variabilul poate să fie descifrată și din tonul fiecărei strofe. Primele două strofe au un ton interogativ, iar ultimele unul exclamativ. S-ar zice ceva mecanic. Dar în cadrul celor arătate, observați acum diversitatea în tonul și gradația strofelor:

Dintre sute de catarge care lasă malurile.

Câte oare le vor sparge Viaturile, valurile?

Accentul stă pe versul al treilea, și anume pe primul și ultimul cuvânt. Aici întrebarea oare păstrează un ton subordonat, pe când în strofa următoare, căzând la sfârșitul versului, domină:

Dintre păsări călătoare

Ce străbat pământurile, Câte-o să le-nece oare

Valurile, vânturile?

Această sporită accentuare a interogației dobândește cu atât mai mult relief, cu cât întregul vers *are* mai mult corp decât toate celelalte, cuprinzând cel mai mare număr de cuvinte din întreaga poezie.

Dacă prima strofă sugera veșnica trecere prin simboluri pentru nemărginirea mării și a văzduhului: sute de *catarge*, *pasări călătoare*, strofa a treia părăsește simbolurile, privind valorile omenеști sub cele două aspecte contrastante ale vieții: clipa și năzuința spre veșnicie:

De-i goni fie norocul.

*Fie idealurile, Te urmează în tot locul
Vânturile, valurile.*

Reținem această opoziție între noroc și *idealuri*, accentul întregii strofe stând pe acest cuvânt. Nu este o întâmplare că anume acest cuvânt este și acela care are cel mai mare număr de silabe din întreaga poezie. Precedat numai de repetatul *fie*, el alcătuiește întregul vers. În sublinierea aceasta stă dominantă poeziei, căci strofa ultimă este ca o clausula *care* urmează accentului dureros pus pe *idealurile*. Chiar și în cuprinsul strofei pervultrme după el urmează o coborâre de ton, ca după o condițională.

În opoziție cu aceasta, ultima strofă, cu cele două principale, este ca o dezlegare a încordării, o prelungire îndurerată a înțelesului. Dacă mai există un crescendo, el nu mai stă în accentul afectiv, ci în răsunetul de înțeles. În opoziție cu în tot *locul* din versul al treilea, pe care stă un înțeles secondat de o pronunțare mai lentă, accentul strofei ultime cade în versul al treilea pe emistihul zboară *vecinic*, după care urmează destinderea finală: *îngânându-l, vânturile, valurile*. Relieful de îndurerat înțeles al strofei ultime se vedește și printr-un tempo deosebit care vine dintr-acel legato, „enjombement”, cum zic francezii, care unește pe un ritm lent versul întâi de al doilea și sfârșitul versului al treilea de versul ultim.

Până și refrenul are de fiecare dată o diversitate de ton vădită și prin simetrica varietate a așezării cuvintelor: *vânturile, valurile* în strofele neperechi, *valurile, vânturile*, în stofele perechi. Această deosebită așezare dă prilej de a scoate în final un deosebit efect acustic, în concordanță cu întreaga structură a bucății. Am observat că în refren era o opoziție de valori fonetice între vocalele accentuate ale cuvintelor. Inversând în ultima strofă așezarea acestor cuvinte, *viaturile* devine generator al întregului sistem de

rime:

Ne-nțeles rămâne gândul

*Ce-ți străbate cânturile, Zboară vecinic, îngân îndul
Valurile, vânturile.*

Și în strofa a doua apare rima *vânturile*, dar acolo ea atrage după sine numai rima pereche corespunzătoare, pe când în ultima strofă toate rimele sunt caracterizate nu numai prin vocala întunecoasă? accentuat, dar și printr-alte elemente comune. În toate aceste rime silaba cu vocala accentuată? se încheie cu nazala **n**, iar silaba următoare este pretutindeni alcătuită din dentala **d** sau **t** urmată de vocala **u**, iar restul consoanelor înfățișează simetric o alternanță de **Itevide**: - / în versurile neperechi și **r** urmat în silaba ultimă de - / în versurile perechi. Cum vedem, un măiestrit sistem de asonante, alitera-tkini și corespondențe de sunete înrudite, care leagă strâns rimele, lăsându-le totuși destulă individualitate și o necesară varietate.

În această structură, emistihurile secunde, fiind în întregime umbrite, contrastează cu emistihurile prime vocalizate toate în silabele accentuate, astfel încât să nu aibă nicio sonantă întunecoasă. Această umbrire contrastantă a tuturor emistihurilor secunde sporește expresia de durere, care străbate întreaga strofă finală: durerea că toate trec cu putere elementară.

În fața clipelor care trec, am mai întâlnit acest răsunet și în s-a *stins* din Veneția și, în cadru cosmic, în acel trec *și se stâng* din *Stelele-n cer*. Este una din constantele eminesciene. Dar dacă (în această poezie vibra pe lângă durere și dorul clipei de fericire, în *Dintre sute de catarge* durerea sporește prin contrastul de valori: *idealurile și cânturile*, de o parte, *va/un, vânturi*, de alta.

Opoziția aceasta este una din formele stilistice ale dominantei eminesciene: de o parte un elan al vieții sau o

valoare supremă a conștiinței, de altă parte durerea de a te vedea mărginit prin desfășurarea unor eterogene puteri elementare. Limitându-ne la sentimentul timpului, am constatat că motivele urmărite se reduc la acest acord fundamental. Astfel, opoziția de imagini tinerețe-bătrânețe din *Noaptea*, cu accentele: O / *dezmiardă pân' ce fruntea-mi este netedă și lină*; ciuda că vremea nu se oprește asupra idilei din *Singurătate*, durerea din *Departate* sunt de tine că clipa fericirii e pentru totdeauna apusă; scuturarea liliiecilor în chiar clipa jurămintelor eterne din *când amintirile*; răsunetele în formă poporană și cultă a motivului naturii veșnice, pe când omul e schimbător; viziunea trecerii universale din *Stelele-n cer*; desfacerea de vremelnice din *Glossă*; aspirația spre eternitate din *Odă (în metru antic)*; în sfârșit, în *Dintre sute de catarge*, opoziția dintre *idealurile și cânturile* de o parte și *valurile, vânturile*, de *aha*, toate acestea sunt forme felurite pe care te ia sentimentul timpului. La acestea s-ar mai putea adăuga altele, tot atâtea fețe ale aceleiași forme interne: *conștiința care suferă și ar vrea să se izbăvească de apăsarea forțelor oarbe, care duc totul fără noi și împotriva noastră*.

Dar într-această neconținută ciocnire dureroasă între *idealuri* de o parte și *valuri* de alta, care dă atât dramatism liricii lui, nu s-a înălțat el oare și pe o treaptă care înseamnă smulgerea din vremelnice, lui prin resemnare, dar prin definitivă afirmare a unei supreme valori?

Răspunsul la această întrebare nu-l putem avea decât adâncind nu ideologic, ci stilistic creațiunea dominantă.

XII ÎNTRE ANALIZĂ ȘI STRUCTURĂ

Acumulând pe zi ce trece un material tot mai bogat, istoria literară are nevoie de selecție. Convenim ușor că sunt valori dominante, altele secundare și multe, foarte multe cantități neglijabile. Dar în poezie, chiar când ai un

criteriu de selecție, rămân încă dificultăți. Cea mai de seamă rezultă din chiar caracterul de *totalitate* al creațiunii.

Cât timp te oprești la poezii restrânse, poți urmări structural, în fiecare aspect, viața întregului. Dar când te apropii de creațiuni mai ample, lucrul este mai greu. Se cere o adâncire a formei proporționată cu valoarea operei. Nu te poți mărgini la un simplu procedeu stilistic sau metric, căci acestea sunt adesea condiționate de altele. Astfel, chiar când cercetezi un singur scriitor, marile lui creațiuni cer o multilaterală cercetare în adâncime. Nu mai vorbesc de cerințele care se impun atunci când este vorba de o epocă sau o generație.

Pentru unii istorici literari problema este simplă, căci se reduce la forma comodă a unor înseilări de rezumate. O altă cale este aceea de a urmări în câteva aspecte o anumită trăsătură stilistică. Pe lângă unilateralitate, aici se ascunde și primejdia subiectivității. Nu o dată *ceea* ce a apărut esențial la un scriitor mai târziu s-a dovedit ca puțin tipic, căci a putut fi învederat că aparține unor tehnici deosebite.

Față de aceste greutăți, unii cercetători, îndeosebi cei care concep istoria literară ca o serie de monografii asupra deosebitelor personalități, cum este concepția lui Benedetto Croce, înclină către o simplificare. Tocmai cercetătorul italian, care a contribuit mai mult pentru a actualiza din nou caracterul de totalitate al artei, a lăsat deschisă porțița pentru unele exagerări ale doctrinei că fiecare operă are un focar în care trăiește mai viu întregul. Te întrebi însă dacă acest fel de a vedea nu este într-o măsură mai mare decât s-ar crede condiționat de concepția despre „cercul luminos”, care mărginește conștiința omenească la o actualitate restrânsă. Este vechea concepție a caracterului dominant pe care, după

cum în artă, tot astfel o poți urmări și într-alte domenii ale activității spirituale. În creațiunea artistică însă aplicarea devine deosebit de gingașă. Unde ar putea sta, de pildă, fragmentul tipic din *Cina cea de taină* a lui Leonardo, în ce figură sau în ce raport de gesturi? Dacă concepția frumosului ca un tot din care nu poți clinti nimic fără să-l strici rămâne, aplicarea în lirică a teoriei fragmentelor tipice se lovește de mari greutăți.

Toate formele înalte ale artei cuvântului pledează contra mutilării fragmentare.

Unii vor să învedereze tipicul numai pe bază lexicală, alții relevând imagini caracteristice sau unele armonii și aspecte ritmice mărginite la situația fundamentală. Cum se face însă că, cu ajutorul unui material de 1908 cuvinte, dintre care 529 reprezintă elemente de bază, așa încât multe se repetă, Eminescu vrăjește neuitat lumea bogată din *Luceafărul*? Lexicul poemei nu are aproape nimic neobișnuit: cu puține excepții, aparține limbii comune. Trebuie deci să fie în alegerea, unduirea, atracțiunea și mai ales opoziția cuvintelor o măiestrie de a cărei taină nu ne putem apropia decât prin raportarea neconținută la totalitate. Aceasta este însă negațiunea analizei.

Dacă, după cum am avut prilejul să arătăm în capitolele anterioare, nu numai în imagini, ci și în alegerea cuvintelor este un proces creator, rezultă pentru creațiunile dominante o mare lărgire a investigațiilor. Când adaugi că structura fonetică și aspectele morfologice și sintactice se cer adesea considerate expresiv, îți dai seama ce departe pot să te ducă toate aceste cerințe.

În domeniul ritmicii sunt unii care cred că pot caracteriza creațiunile mărginindu-se la schemele supraindividuale. O poezie poate să aibă ceva uniform care te leagă și te prinde în curentul simțirii; privind lucrurile la suprafață, acesta este *ritmul liric*. Dimpotrivă, alta este

plină de mișcare neliniștită, cu schimbări și opoziții repezi; este ritmul numit *characteristic*. Relevarea unor astfel de aspecte tipice poate desigur fi de folos.

Schematismul formelor tipice, privite ca un canon necesar, a avut urmări până și în critica de text, mai ales a operelor antichității clasice. Astfel, până în timpul din urmă, abaterile de la ritmul iambic în vechea tragedie elină, la Eschil de pildă, erau socotite ca intrusiuni ale copiștilor în puritatea de cristal a ritmului primitiv al dramei. Cercetări recente însă revin asupra emendațiilor făcute pe calea aceasta și ceea ce era socotit ca greșeală de copist, adesea este privit ca o necesitate de expresie, ca o formă de ritm caracteristic.

La Eminescu, am învederat destule cazuri (și ele ar putea fi sporite mult) în care, în cuprinsul unei poezii de câteva strofe apare când un tip ritmic, când altul. De altă parte, nu poate fi vorba nici de un anumit tip de frază, căci unele ou un accent inițial, altele la mijloc, altele la sfârșit. Astfel, se pune întrebarea dacă într-o operă literară poți descifra icoana totalului din microcosmul unor fraze tipice, așa după cum dintr-un oscior de animal dispărut paleontologia poate reconstitui întregul animal. Firește, în practica istoriei literare suntem nevoiți să recurgem la astfel de caracterizări. Dar în argumentele care vor să le atribuie valoare concludentă dăinuiește ceva din analogia cu științele naturii. Însă una este noțiunea de organism, așa cum îl vedem în viața plantelor și a animalelor, și alta este structura estetică. Acolo, dintr-o parte poți reconstitui întregul; în poezie însă, dacă dintr-un crâmpei un critic ager poate să întrevadă ceva din ansamblu, acesta se mărginește numai la liniile generale ale ideii. Când, de pildă, dramaturgul german Hebbel, pe care Eminescu îl prețuia, laudă pătrunderea criticului Rotscher, pentru că era singurul care dintr-un act putea să reconstituie

desfășurarea mai departe, aceasta evident se mărginea numai le intuițiunea ideii dramatice, nu însă și la valoarea creațiunii. Aici întregul își are legile lui proprii și fragmentul, oricât de tipic, nu poate da decât o searbădă aproximație, căci nu va putea înlocui niciodată prezența trăită a totalului.

Pentru a învedera aceasta, voi alege din grupul de strofe introductive ale *Luceafărului* una, care îmi va servi și ca introducere în tehnica poemei. Și pentru că la un poet la început stă ritmul, voi încerca să relev mai întâi ce este tipic în ritmica poemei.

Poezia fiind sunet, nu vorbă citită, chiar și când o urmărești vizual, o însoțești cu puțin mimetism acustic. Dar care este realitatea acustică de la care trebuie să pleci? în cercetări filologice calea este simplă: alegi un „subiect” și-l poți conduce să repete cuvintele pe care le înregistrezi exact. În istoria literară cuvântul viu nu e păstrat decât în icoana adesea palidă a slovelor, fără indicațiile expresive necesare. Este deci necesară o reconstituire a valorilor acustice. Obișnuit, aici sunt două căi. Pentru a scoate la iveală cea ce este tipic în melodia versurilor, unii foneticieni, și în fruntea lor Sievers, au căutat să înregistreze cât mai multe reacțiuni ale cititorilor obișnuiți. Rezultatul acestor cercetări de masă prezintă o mijlocie a receptivității, ele corespund unei clase de cititori denumită de foneticianul german *Autorenleser*. Cei care aparțin clasei acesteia se lasă duși de curentul ritmic. De aici, uniformitatea receptivității. Este o muzică ce se impune de la sine. Îmi amintesc că, în primii ani de școală primară, când Domnul era absent și monitorul îi ținea locul, citeam în cor bucăți din cartea de citire după o melodie pe care nu ne-o învățase nimeni, dar care se impunea de la sine. Este forma cea mai redusă a unui fel de a citi autorii, scoțând instinctiv la iveală partea tipică a

melodiei.

Dar dacă azi aş da aceleaşi bucăţi de poezie să fie citite de cunoscători, ei vor introduce unele intenţii proprii în text. Avem deci un alt tip de cititori caracterizat prin sublinieri şi accente personale.

Pe care dintre cele două tipuri de cititori îmi voi întemeia realitatea acustică a poeziei? Dacă este să ne mărginim la aspectele tipice, clasa primă a cititorilor ar putea să dea un material suficient. Dar ne-am lipsi astfel tocmai de partea aleasă şi adânc expresivă a valorilor acustice.

În afară de aceste două căi indicate de fonetişti, mai există una de care ei nu țin seamă, dar pe care istoricul literar trebuie s-o urmeze, condus de însăşi natura studiilor sale. Într-adevăr, al doilea tip de cititori relevat de Sievers prezintă pentru noi inconvenientul variabilităţii dicţiunilor. Omul care se citeşte pe el însuşi într-un text dat poate introduce elemente subiective, care au însă neapărat nevoie de un control. De altă parte, nu numai cuvântul viu al oratorului, dar mai ales al poetului este parte integrantă din armonia trăită de el şi pe care se cere s-o trăieşti la rândul tău, dacă vrei s-o comunici exact şi altora. Idealul deci ar fi următorul: să ne închipuim că avem posibilitatea să reconstituim rostirea lui Eminescu însuşi, interpretându-şi poema prin citire. Astăzi, placa de gramofon poate înregistra pentru viitorime un material preţios. Şi ar fi de dorit ca o arhivă fonografică să înregistreze cuvântul viu al capodopelor poezilor în viaţă. Pentru trecut, idealul acesta neputând fi atins, nu rămâne decât o cale: să te *consideri cititorul ideal pe care l-ar fi dorit poetul şi*, fără să faci abstracţie de reacţiunile subiective, să le controlezi conştient la lumina întregului. Această nevoie imperioasă de raportare la întreg învederează şi în domeniul ritmicii limitele interpretării

fragmentare.

În starea actuală a cercetărilor de ritmică la noi nu va fi de prisos dacă voi aminti câteva din întrebările la care se cuvine să dăm un răspuns. Sunt unele precizări elementare a căror împrăștiere este necesară pentru discuțiile următoare. Este mai întâi nevoie să arătăm distribuția tacturilor în structura generală a strofei; vom urmări apoi repartiția pauzelor care condiționează ridicările și coborârile tonului și sunt menite să sporească sugestia muzicală; vom releva apoi în ce chip, prin succesiunea unor sunete și prin accentuarea unor vocale, trăim esența sentimentului și nuanțele lui. Paralel cu acestea, între altele, se cere să-ți dai seama de dispoziția muzicală a tonului major sau minor, cu alternanțe și opoziții cu atât mai semnificative cu cât se reliefează pe un ton mai omogen. Cât de esențială este în poezie căderea justă a tonului se poate observa din felul dicțiunii marilor actori care instinctiv se identifică și cu tonul unei poezii, înainte chiar de a-i pătrunde caracterul intelectual și nuanțele.

Simpla enunțare a acestor întrebări arată că sunt două categorii de mijloace acustice: unele generale altele menite să nuanțeze și să adâncească momentele, dând viață încordării dramatice a poemei. În chip obișnuit, acestea din urmă rămân însă în afară de sfera mijloacelor tipice.

Dintre elementele statornice, unitatea cea mai cuprinzătoare este *strofa*. Din ea poți descifra mai toate aspectele supraindividuale ale versificației. În *Luceafărul*, în forma de strofă a catrenului iambic, primul și al treilea vers au câte opt silabe și rime cu accentul pe ultima silabă, masculine; iar versurile al doilea și al patrulea au accentul final pe silaba penultimă, înfățișează deci rime feminine. Într-un sens, aceste versuri perechi sunt numai în aparență

de șapte silabe; acustic ar putea fi apropiate de cele cu șase silabe, pentru că ultima este un fel de răsunet, rima fiind feminină.

Octosilabul acesta are ca măsură-tip împărțirea în patru unități de tâmp, patru tacturi egale; versurile de șapte silabe au trei tacturi complete și un tact redus, alcătuit din amintitul răsunet al rimei feminine. Este aici o alternanță care, prin varietate, dă viață poemei. Și totuși timpul este de fapt egal împărțit, dacă privești durata provenită din pauze. În afară de cezura versurilor izolate, există o cezură a strofei după versul al doilea și al patrulea. Astfel, deși se pare că tactul al patrulea al versurilor perechi, cel redus: a fost - *ca niciodată*, reprezintă o unitate separată redusă, de fapt, ca unitate acustică, el este întregit de pauza care, în timp obișnuit, urmează versurilor neperechi și, căzând la mijlocul strofei, este mai mare decât pauza după primul și al treilea vers.

Astfel, în ce privește durata versurilor și împărțirea timpului în strofă, avem o certă uniformitate. Aceasta ar părea că duce la o monotonie muzicală, ceea ce la început poate să piciă, dar prelungindu-se, adoarme atenția, excluzând orice dinamism al expresiei.

Dar acestea sunt numai aspectele tipice. De fapt, în acest cadru omogen, poetul, ca un adevărat muzicant, introduce ritmul său intern, nu intenționat ca să înlăture monotonia, dar ca expresie adecvată a stărilor unice.

Astfel trecem la acele mijloace acustice care ies din sfera tipicului. Și tocmai pentru că ele sunt în cea mai strânsă legătură cu ceea ce poezii au mai personal, relevarea lor te duce mai adânc în inima poeziei. În privința aceasta, intonația, pauzele, succesiunea unor anumite sunete, accentele mai înalte sau mai coborâte, așezarea cuvintelor, apoi structurile sintactice și simetriile sunt tot atâtea elemente care, prin diversitate și opoziție,

dau mișcare, înlă-turând monotonia.

Prin variațiile *intonației* poetul te identifică măiestrit ou propria lui încordare. Acolo unde tonul se înalță, se accentuează și încordarea, care urmează apoi sinuozitățile tonului, când menținut la aceeași înălțime, când coborât, pentru ca odată cu coborârea să dea și o momentană destindere a încordării.

Pauzele vorbesc și ele, căci reliefează expresia. La un adevărat poet ele sunt un fel de punctuație individuală. Firește, nu atât pauzele obișnuite ale emistihului și ale finalului de vers hotărâsc, ci acele pauze neprevăzute de schema versului, dar impuse de natura sentimentului. În forma normală a versurilor neperechi, după al doilea tact iambic, cade la mijlocul versurilor acea scindare numită obișnuit cezura. Acolo unde se cere simetric un echilibru al părților, fie un paralelism, fie o antiteză, pauza cade la locul ei firesc. Acolo unde însă cezura cade către începutul sau sfârșitul versului, aceasta aduce o modificare, o precipitare a ritmului sau un legato, prin care unele momente capătă un ton stilistic deosebit.

Cu alte cuvinte, în chiar cerințele versificării sunt două aspecte: cel tipic, *metrica* propr/u-z/sa, este substratul omogen, pe câtă vreme *ritmica vie*, prin chiar natura ei diversă, este elementul variabil, dar în același timp singurul care-ți dă adevărata vibrație a unui poet. Prin chiar natura lui, acest al doilea domeniu este negațiunea fragmentului tip, de fapt una din formele spiritului analitic atomizant.

Ca să învederez printr-un exemplu limitele fragmentarului și, prin aceasta, necesitatea de a trăi integral plăsmuirea ca artă a cuvântului până în cele mai fine fibre ale expresiei, așa cum vom face într-un alt capitol, aleg ca exemplu din strofele *Luceafărului* pe cea dintâi oare, puțind *avea* și un înțeles de sine stătător,

conține virtual esența motivului: nepotrivirea celor doi. Strofa îmi va servi și ca ilustrare a aspectelor generale de ritmică mai sus arătate. Este strofa a cincea a poemei:

vede azi, îl vede mini.

Astfel dorința-i gata; El iar, privind de săptămâni, îi cade dragă tata.

Conduc, cum om arătat, de concepția fragmentarului, pe care o amintește și în acest context: „lirismul e totdeauna fragmentar”, un critic, după ce mai întâi afirmă că valoarea *Luceafărului* nu stă în el, ci în asociația cu restul operei, își formulează astfel părerea: „Dacă însă îi tăiem legăturile vasculare și îi extirpăm orchestrația, ea rămâne exanguă și inertă”. Punând dogmatica fragmentaristă mai presus de realitatea fenomenului de artă, era firesc să ajungă la următoarea teză: „Conducându-ne de aceste principii în căutarea fragmentelor lirice dominante, vom vedea că e bun tot ce e mecanic, fie prin formula de poveste sau de descântec, fie prin gnomismul ce simbolizează înțelepciunea nemișcată a mileniilor”. 23

În consecință, din grupul strofelor introductive, în categoria mecanicului și a formulei tipice intră zugrăvirea frumuseții fetei, portretul *Luceafărului*, în sfârșit, strofa citată mai sus, care este lămurită prin următoarea considerație: „Îndrăgostirea se face în tact monoton de ceasornic, cadența temporală fiind reprezentată prin noțiuni de succesiune (azi, mira, iar)”. Iar în strofele următoare „când nu mai sunt idei de durată, versul bate în gol prin repetiții acustice, păsloase sau lemnoase, cu caracter metronom ic...”

Față de astfel de ikfsfrări ale doctrinei fragmentarului, servite impresionist, se cuvine să privim strofa citată pentru a învedera în ce măsură, desfăcută de ansamblu, poate să ne vorbească artistic. Firește, viața

expresiei se cere urmărită până în nervurile ei.

Impresionează mai întâi structura simetrică. Două versuri pentru chipul cum ea se îndrăgește și, după pauza mediană a strofei, celelalte două versuri pentru chipul cum se îndrăgește el. Dar în cuprinsul acestei structuri simetrice câtă diversitate! mai întâi, observați forma versului prin care arată cum se nasc dorințele ei: cezura vine exact la mijlocul primului vers. Nu numai pauzele și accentele la fel, dar și paralelismul așezării cuvintelor arată o mișcare firească în care prin ton se strecoară ceva ca un joc grațios. În versul al doilea însă pauza vine după prima măsură care, disociind elementele cuvântului, face din iamb un spondeu, *ceea* ce dă cuvântului prim un accent mai puternic și reliefează procesul sufletesc: *dorința-i gata*. Față de primul cuvânt, tonul acestora este coborât, ca pentru o simplă constatare a unui lucru firesc. Și totuși valoarea cuvântului *dorința* iese la iveală prin așezarea lui exact la mijlocul versului. Cuvântul relevă ceva din firea fetei de împărat: nu pasiunea, ci o curentă pornire instinctivă.

Pe lângă poziția exact la mijlocul versului, cuvântul *dorința* are o valoare și prin încadrarea lui în vers: fiind de trei silabe cu prelungirea în - î: *dorința-i* este precedat și urmat de câte un cuvânt de două silabe, simetria aceasta sporindu-i corpul și evidența.

În contrast cu grațios șăgalnica mișcare a ei, observați acum tonul înalt și crescendo din versul al treilea. Și aici este o cezură după primul iamb, dar este mai redusă decât cezura versului anterior. Silaba accentuată *iar* iese în relief prin însăși structura ei fonetică: diftongul cu a urmat de licvida cu puternic răsunet. O pauză cu aceeași durată ca după *astfel* din versul precedent ar reliefa prea viu cuvintele *el iar*, ceea ce ar duce spre sensul de revenire la ceva obișnuit.

Aceasta însă ar fi fundamental opus concepției care subliniază excepționalul îndrăgirii Luceafărului. Astfel, și stilistic, și ritmic, după *iar* urmează o pauză redusă, suficientă însă pentru ca a doua parte a versului: *privind de săptămâni* să aibă relieful datorit nu numai numărului silabelor, dar și accentului în creștere până la sfârșitul unității.

Cât de strâns ritmica și stilistica fac una se poate vedea comparând măsurarea timpului de incubație la Luceafăr față de ceea ce om relevat la fata de împărat. Acea ușor șagalnică măsură de timp: *azimân i*, ceva ca o monedă mărunță, menită să sugereze cotidianul, apare acum în contrast cu determinarea mai largă de timp: *privind de săptămâni*.

În vechea poetică cuvintele au o valoare relevantă numai întrucât intră în categoria imaginilor, altminteri ele sunt prilej de a da note pentru așa numitele calități generale ale stilului: claritatea, proprietatea, conciziunea etc... Mulți poeți tineri de avangardă care fac din poezia lor un conglomerat de metafore izbitoare n-ar fi deloc măguliți să se știe tocmai în punctul acesta în compania bătrânei ideologii retorice. Dar considerați aici expresivitatea verbelor atât de curente: a *vedea* și a *privi*. Primul arată ceva elementar, vecin senzației și mai aproape de cotidian, ca și corelatele *azimâni*; a *privi* însă este mai încărcat de sufletesc, înseamnă o adâncire în obiect, potrivit felului înalt și firii contemplative. Este un du-rativ. A *vedea* înseamnă mai mult decât a *zări* și mai puțin decât a *privi*. Spunând mult despre natura celor două sentimente, aceste simple verbe au aici, prin opoziția lor, o necesară valoare expresivă.

Versul al patrulea, îi *cade dragă fata*, este nu numai prin rimă dar și prin înțeles o pereche simetrică versului al doilea. Dar și aici antiteza diferențiază prin ton; pe când

acolo tonul coboară treptat, aici tonul se urcă, dar nu trece mai departe decât cuvântul dragă, după care urmează clausula. Este în această urcare de ton oarecare gravitate în contrast cu tonul șăgalnic al versului al doilea.

Paralel cu deosebiri de termeni și de accent, antiteza expresiilor *dorința-i gata* și *îi cade dragă iată* are o caracteristică expresivitate. Ajungem astfel la aspectele sintactice ale frazei, privite ca valori stilistice. Prima expresie este simplă, verbul constatând static o stare firească. Greu de descifrat este a doua expresie. Mă opresc la ea pentru că aici se anunță un aspect stilistic în strânsă legătură cu inima poemei.

Deși în fiecare vers este vorba de cei doi, totuși prin repetarea pronumelui *el* sub toate raporturile: subiect, obiect direct, obiect indirect, pe primul plan neconținut rămâne el. Țelul frazei fiind ultimul vers, e firească întrebarea: corei categorii sintactice aparține verbul din *îi cade dragă tata*. Departe de a înregistra o stare, simți că este încărcat de un dinamism care se cere încadrat în categoriile curente ale gramaticii. Privit în sine, a cădea nu exprimă o durată, este un pur perfectiv. La prima vedere face impresia unui verb activ. Și totuși nu poate fi, pentru că nu rezultă dintr-o inversiune a formei active și nu poate avea un obiect care să treacă în centrul interesului. Nefiind deci nici stativ, nici activ și nici pasiv, verbul, ca și locuțiunea în care este încorporat, exprimă o schimbare întâmplată fără vrerea unui subiect. Este ca un fenomen al naturii săvârșit cu necesitate. De genul acesta de verbe gramatica noastră nu s-a ocupat încă, deși forma reflexivă pentru unele acțiuni fiziologice curente, care nu pot fi gândite reflexiv, este o particularitate care sare în ochi. Este categoria verbelor pe care filologii *le* numesc mediale. Prin expresia *îi cade dragă lata*, Luceafărul, cel cu firea în afară de legile contingentelor, intră în categoria unor

prefaceri săvârșite independent de autonomia voinței lui, la fel cu prefacerile naturii exprimate prin verbe ca: *se naște, crește, moare, se stinge*. La Eminescu astfel de verbe sunt o parte din echivocantele de expresie ale acelei intuițiuni fundamentale, voința privită ca forță irațională, ca substrat al oricărei ființări.

S-ar putea obiecta: expresia poporană este o întâmplare. Dar tocmai o astfel de obiecție dă prilej, controlând-o, să învederăm neajunsurile fragmentarului, între fiecare moment și restul plăsmuirii se țes astfel de fire, încât, tăindu-le, destrami creațiunea. Căci dacă în contextul unde respiră larg sufletul poemei, în fragmentul în care Dumnezeu dezvăluie ce sunt oamenii, care nu ei își conduc soarta, ci sunt duși de puteri oarbe, se va învedera frecvența excepțională a verbelor mediale, atunci expresia subliniată nu va mai apărea ca o întâmplare ci ca o necesară valoare expresivă, lor când Eminescu, în contextul vorbirii lui Dumnezeu, simțind nevoia de a exprima autonomia Luceafărului, trece hotarele concepției schopenhaueriene despre geniul contemplativ, deschizând perspective titanice în domeniul faptelor, contrastul dintre verbele mediale și verbele active ne va face să trăim în expresie inima concepției. Se va confirma astfel că rău famatele categorii gramaticale devin și ele valori stilistice și totodată un mijloc de a controla impresiile și de a vedea mai adânc prin arta cuvântului în esența poeziei.

Rămâne să vedem dacă și armonio structurii fonetice secondează mijloacele celelalte și dacă poate fi trăită adecvat lipsind-o de rezonanța totală.

În versul întâi al strofei, pe fondul omogen dar nu numai de repetarea cuvintelor, dar și de accentuarea paralelă a vocalelor, singurele variațiuni vocalice, cele dintre *azi și mini*, sunt minime, ca și diversitatea cotidianului, în versul al doilea, partea core urmează după

cerură: *dorința-i gata*, are un ton coborâtor atenuat de accentul pe *i* cel luminos, care cade exact la mijlocul versului. Primul tact al versului: *astfel*, așezat între cele două pauze, devine prin aceasta mai expresiv, subliniind neobișnuitul situației. În limba curentă astfel este paroxiton deci troheu, ca în *Scrisoarea i: astfel încăput pe mâna a oricărui...* Ca să păstreze ritmul iambic, poetul, observând că cuvântul poate să aibă în vorbirea curentă și un accent secundar pe a doua silabă, introduce un accent împărțit uniform pe ambele silabe. De altă parte, pauza dinaintea **cezurii** restabilește echilibrul de durată. Menținerea celor două silabe la aceeași înălțime încordează atenția și este cu atât mai sugestivă cu cât se repetă la începutul versului al treilea: *el iar*. Acest vers are și o altă simetrie acustică ca versul al doilea: în ambele, vocala accentuată *i* vine exact

la mijloc de vers. La rândul ei, această simetrie stă în paralelism cu simetria vocalei accentuate *à* la mijlocul versului întâi și al patrulea. Se naște astfel la mijlocul celor patru versuri un hiasm de asonante: *a, /, /, a*, expresiv pentru diversitatea celor două stări. După cum ca înțeles, tot astfel și acustic, primele trei versuri sunt o pregătire pentru versul decisiv al strofei, al patrulea. Neobișnuita îndrăgire a Luceafărului, al cărei echivalent sintactic a fost analizat mai sus, are o neobișnuită subliniere acustică: repetarea de trei ori a vocalei accentuate **ntuate a** în toți iambii ultimului vers:

Îi cade dragă fata.

Dintre toate vocalele, *a* este aceea care are un mai larg spațiu de rezonanță; pentru aceasta, este deosebit de potrivită spre a sugera o notă gravă, de mirată solemnită, ca în versul acesta în care trăiește virtual o bună parte din desfășurarea poemei cerescului îndrăgostit.

Relevarea acestor fapte ar putea ispiti pe cineva să

ne atribuie părerea că am vedea în factorul acustic esența expresiei. 24 Dar faptele sintactice mai sus arătate cât și celelalte aspecte ne dezvăluie, dimpotrivă, un aspect multilateral, încât ar putea fi numit: *legea multiplelor fețe ale aceluiași moment expresiv*. O formulez aici pentru că este un mijloc binevenit pentru a controla eventuale nedumeriri și erori: când într-un moment expresiv apare o anumită valoare, ea nu se mărginește numai la o singură față, ci are mai multe aspecte, o polifonie vădită fie în alegerea cuvintelor, fie în durata lor, în sintaxă, în imagini, simetrii, opoziții, ritm etc. Și cum același adânc al vieții face una cu aceeași intenție de a exprima, o trăsătură stilistică își are corespondența în tot țesutul plăsmuirii. De aceea, analiza care operează cu elemente simple și indiferente față de altele este improprie să vădească intenționalitatea și adâncul structurilor estetice, necum pregnanța.

În cazul de față, în versul *îi cade dragă fata*, pe lângă arătatul caracter al verbului și pe lângă întreita repetare a vocalei accentuate a, toate cuvintele accentuate sunt alcătuite din câte două silabe, repetare care subliniază și ea, fatidic.

Dacă totuși s-or putea obiecta că arătatele valori impresive ale sunetelor sunt aici o întâmplare, avem mijlocul de control: și în domeniul acesta fragmentul nu poate căpăta sens și valoare decât de la totalitate. Și până a face această raportare, va trebui să începem integrând arătatele valori fonetice ale strofei în sistemul grupului introductiv.

Am ales fragmentul cercetat pentru că el învederează și necesitatea de a fi încorporat în unități care de obicei sunt neglijate: spațiul și timpul estetic al fiecărei creațiuni.

Într-o cercetare mai veche m-am ocupat de categoriile acestea, arătând cum determinările spațiale și

temporale sunt adesea mijloace stilistice sugestive, care înscenează și pot compensa în felul acesta reducerea imaginilor. Atunci arătam ca o scădere a studiilor literare faptul că ele nu țin seamă în adâncirea mijloacelor artistice de acea condiție subiectivă primordială căreia trebuie să i se potrivească orice creațiune: spațializarea și viziunea timpului. La adevărații creatori acest fel al cunoașterii e străbătut de dinamica trăirii estetice și deci devine o formă esențială a expresiei.

Preocupări înrudite au apărut mai târziu cu prilejul celui de al patrulea congres pentru estetică, ținut în 1930. Dar întrebările discutate atunci au fost subordonate vechii teze dezbătute de Lessing: ut *pictura* *poesis*. Congresul a reactualizat problematica aceasta aleasă anume cu prilejul împlinirii îndoitului centenar de la nașterea lui Lessing. Contribuții prețioase s-au adus mai ales în direcția felului deosebit de a vedea în felurite faze ale culturii, faze determinate de situația nouă a omului față de lume.

Nicăieri n-am întâlnit însă ceea ce ne interesează aici: felul cum natura individuală a fiecărei opere își creează cu necesitate spațiul și timpul propriu, viziuni intens trăite, oare devin rezonatoare unice pentru toate celelalte mijloace expresive. Sunt deci aici aspecte care se cer adâncite în toată dinamica lor, la fel cu tropii, cu ritmica și celelalte mijloace, într-un sens sunt mai însemnate, căci alcătuiesc o formă generală, o tranziție de la forma internă la expresie. Mu este vorba aici de o adaptare la estetică a apriorismului kantian ci, dimpotrivă, afirmarea primatului trăirii reale, prin care poezia dezvăluie esențiale adâncuri ale existenței.

Revenind la strofa aleasă, ne amintim cum divizatul; îl vede *azi*, îl vede *mâni*, împreună cu largul *privind de săptămâni* devin valori temporale pentru două feluri contrastante de a fi. Iar deplina lor semnificație nu apare

decât în ritmul spațial al întregului. Tocmai pentru că poema îmbrățișează întregul cosmos, ea cerea adesea planurile de relativizare ale scenelor pe pământ. Se naște astfel un șir de opoziții de planuri în care, pentru a nu tulbura verosimilul contemplării, unele aspecte plastice merg până la amănuntul cotidianului. Ca atâți îndrăgostiți, el este așteptat *lângă fereastră*, în *colț*. Dar observați cum imediat după aceasta se deschide orizontul nemărginit: *privea în zare cum pe mări...* Dacă el alunecă *pas cu pas în odaie*, dacă *trece ca pe prag pe marginea ferestrii*, toate acestea au imediat alternanța cerească: *recele-i scânteii* sau, unde aceasta nu apare direct, apare simbolul, cu *toiagul cu trestii*. Cu cât se apropie de omenesc, cu atât opoziția planurilor cerescului este mai expresivă. Întrupările lui ca om sunt numai raportare la a *haosului văi*, sau sunt însoțite de semne miraculoase: cerul se roșește, văpăi se întind pe lumea-ntreagă. O neconținută alternanță în crescendo, până la faimosul zbor și până la totalizarea finală. Astfel se organizează plastic, în relativitatea lui, spațiul estetic și în polaritatea arătată e o dinamică mereu nuanțată a valorilor în contrast.

Ca o probă, să desprindă cineva catrenul îl vede *azi* din aceste pozitri de planuri spațiale și temporale: cu toată măiestria lui, ar intra în domeniul lucrurilor de haz, amuzându-ne ca un bilet de papagal.

Prin imensitate și elan, spațiul *Luceafărului* este un spațiu titanic. În dinamica lui, dacă ar exista, cum se spune atât de elegant, acea „țevănie” de nouăzeci și patru de „strofe pline și strofe seci”, orice linie moartă ar deștepta impresia de vid și creațiunea *or* fi într-adevăr „exanguă și inertă”.

Elanul titanic desfășurat în timp este elementul creator al spațiului titanic, ambele forme fiind fețe ale aceleiași realități. După cum spațiul lui Eminescu nu este

spațiul prestabilit al lui Dante și nici spațiul anarhic al lui Byron, tot astfel timpul poemei își are un relativism propriu, o spiritualitate pe care fragmentul o nesocotește.

Spre deosebire de alte poeme ale lui care cereau, ca *Strigoii*, nesfârșitul diagonalei, aici spațiul titanic este complet închis prin multiple planuri de rezonanță. Și nu putea fi stăpânit fără neconținut variata opoziție a motivelor.

Privind lucrurile la suprafață, unele repetări tipice ale formei ar putea să apară ca tot atâtea procedee mecanice ale stereotipiei poporane Bpstre de viața mereu nuanțată a expresiei. Ajungem astfel la amintita judecată: „e bun tot ce e meoame. fie prin formulă de poveste sau de descântec, fie prin grvomismul ce simbolizează înțelepciunea nemișcată a mileniilor. Ceea ce iese din această coregrafie automată sau intelectuală, ceea ce zugrăvește stări spontane, adică sentimentele, e mai fals și servește numai ca măsură pentru păstrarea textului”.

Dacă această judecată ar fi adevărul, toată viața poemei ar cădea într-un schematism monoton. Și atunci poema ar rămâne într-adevăr „exanguă și inertă”. Dar locul unde revin fragmentele socotite „mecanice”, încadrarea lor în spațiul și timpul poemei te opresc să vezi în ele „monotonie”, automatism și formulă intelectuală lipsită de semnificație. Iată, de pildă, catrenul *cobori în jos, luceafăr blând*. Altfel sună în avânturile primelor aspirații de iubire, altfel, mai îndurerat, mai frământat, la a doua chemare și altfel în invocația din grădină, în urma idilei cu Cătălin când cere să-i lumineze norocul. Stereotipul este aparent și are menirea de a actualiza într-alt complex și cu alt accent întreaga desfășurare, cu opoziții mereu deosebite în planurile de rezonanță.

Conducându-se în felul arătat de principiul fragmentelor tipice, lucrarea amintită asupra operei lui

Eminescu trebuia neapărat să coboare idila Cătălin-Cătălina. Altminteri, ar fi căzut teza că ceea ce zugrăvește stări spontane, adică sentimentele, „e mai fals” și în „țevăria” poemei servește ca umplutură pentru ceea ce este „mecanic”. Aflăm deci că „nemaimergând metronul descântecului, strofele cu întorsături patriarhale în stilul Delavrancea par cam lustruite și chiar prețioase”.

Eminescu și stilul Delavrancea? întorsături patriarhale lustruite și prețioase în *bată-i vina, arz-o focul, acu-i acu, din bob în bob amorul, stai cu binișorul, te-nalță din călcâie* etc? Dar atât prin ele cât și prin felul cum răsună în spațiul poemei, aceste accente au pregnanța opoziției sus-jos.

Cum vedem, sub niciun aspect bagatelizarea poemei în numele fragmentelor tipice nu poate să rămâie în conștiința criticii și în paginile istoriei noastre literare.

În lirică, fragmentarismul este unul din modurile vechiului spirit atomizant și analitic. Și pentru că principii ca cele discutate au caducitatea modei și duc la rezultatele arătate, se impune o altă cale, mai conformă cu natura creațiunii. Iată de ce, liberați de astfel de concepții, se cere printr-un larg exemplu de adâncire metrică și stilistică să trăim *pregnanța* expresiei până în aspectele ei cele mai fine.

Unui spirit deprins cu psihologismul analitic și atomizant paginile următoare i se vor părea un lung șir de analize: o desfacere a firului în patru. La fel va judeca și impresionismul. Dar una este *analiza* și altceva este *descrierea structural trăită*. Analiza este descoaserea, inventarierea conexiunii întâmplătoare, lipsită de viață, a unor elemente lipsite de valoarea expresivității, deci indiferente unele față de altele. Astfel, analiza deformează, fiind negațiunea spiritului de totalitate.

Pentru realitățile structurale, avem în limba noastră

un cuvânt superior și francezului forme și germanului *Gestalt*: este deverbalele *plăsmuire*. În plăsmuire părțile dobândesc viață de la întreg. Ea nu se cere definită noțional, ci trăită și învederată. Fiind străbătută de finalitate, deci funcțională, plăsmuirea este altceva decât suma părților. Învederând descriptiv la tot pasul monismul cuprins în dictonul lui Goethe: *Was innen ist, ist aussen*, concepția aceasta invită la o trăire adâncită a totalității expresiei și prin aceasta a esenței metafizice.

În spiritul acesta se cere adâncită pregnanța supremului simbol eminescian.

XIII SIMBOLUL SUPREM

1. Uvertura

Privite plastic, cele șapte strofe de la începutul poemei par un pridvor care, îndreptându-ți privirile spre construcția arhitectonică, te invită să intri; considerate muzical, sunt ca o uvertură care așază măiestrit temele și te prinde în ritmul întregului. Alcătuind un grup, sunt deosebit de potrivite să dea, într-un ansamblu redus, o icoană despre natura și varietatea mijloacelor expresive ale poeziei eminesciene. *E*n-au fost sorise la acea înaltă temperatură când cuvintele izvorăsc tumultuos și avântului exprimării trebuie să fie înfrânat puternic, ca să nu tulbure conștiința artistică. Dar nouă fost nici lucrare Io rece: au fost plăsmuite după ce icoana totală se conturase în trăsăturile esențiale. Între creator și operă, în acel stadiu, era deci destulă apropiere, pentru ca el să trăiască viu dinamica ansamblului, și totuși suficientă distanță pentru calmul necesar voinței de a plăsmui, iată de ce grupul de strofe introductive este caracteristic pentru conștiința lui artistică. Deși versurile sunt vii în amintirea tuturor, voi cita pe rând strofele, pentru ca cititorul să poată urmări viața expresiei fără să-și mai împrăstie atenția recurgând la volum.

În galeria de portrete zugrăvite de Eminescu, Cătălina, ca femeie frumoasă, are locul de frunte. Se diferențiază de altele prin rotunjirea clasică a portretului. Aici îl consider în ansamblul poemei, *ca* moment inițial:

A fost odată ca-n povești.

A fost ca niciodată, Din rude mari împărătești.

O prea frumoasă fată.

lipul de frază al portretului este forma închisă. Elementele pregătitoare înrămează esențialul, care apare la sfârșit. Cum din ceața depărtării prinde a se lumina un peisaj de munte, astfel din atmosfera basmului răsare în versul al patrulea figura fetei de împărat. Observați cum aici, ca și în alte contexte, subiectul logic este anume așezat la sfârșitul frazei, devenind obiectul către care este atrasă privirea.

Pentru că poema cerea o deplină atmosferizare în lumea basmelor, tradiționalul a fost... pus în fruntea primului vers cu corelatul odată și repetat la începutul versului al doilea, pentru a da prilej să se pună un deosebit accent pe corelatul *ca niciodată*, imprimă caracterul celor două versuri și, prin aceasta, tonul grupului. La prima vedere, repetarea lui *a fost*, mai ales la început unde sunt reduse elementele de încordare, ar putea să pară un semn de resurse modeste. Dar prin încadrarea ritmică, stereotipul iese din sfera poporană.

Cu deprinderile criticii noastre curente, se va părea desigur curios că mă opresc să descriu și să discut valorile acustice. Dar repet: după cum diamantul, ca să strălucească, are nevoie de lumină, tot astfel versul se cere trăit acustic. Și pentru că în lectura expresivă verba volant, pentru precizie avem nevoie de o descriere amănunțită, chiar când ar putea să pară pedantă. Firește, cerințele acestea nu înseamnă întru nimic o coborâre a funcțiunii și a valorii imaginilor care, prinse în ritmica

poemei, își dezvăluie deplin semnificația.

Pe când în primul vers a fost face una cu odată, într-al doilea este spațiat nu numai prin sfârșitul versului anterior, dar mai ales prin cezura care, în chip neobișnuit, cade imediat după acest prim iamb. izolarea aceasta prin pauze dă relief cuvântului. Primele două versuri sunt dominate de felul cum răsună aici corelatele odată și *niciodată*. Am auzit începutul acesta rostit cu accentul dinamic pe aceeași silabă în ambele cuvinte, ca în vorbirea obișnuită. Nu cred că Eminescu ar fi fost înnointat. Cuvântul *niciodată* are un dublu accent, variabil după sentiment, după sublinierea înțelesului și după acordul major sau minor a ansamblului. Să citească cineva aceste versuri cu obișnuitul accent poroxiton pe *niciodată* și va simți numaidecât ceva retoric. În schimb, accentul principal pe prima silabă relevă de la început unicitatea frumuseții. Fiind așezat înaintea pauzei celei mai prelungite din interiorul strofei, exact la mijloc, felul accentuării imprimă strofei, și prin aceasta întregului grup, un ton deosebit. Accentuarea ambelor cuvinte pe aceeași silabă ar imprima un acord major. Aceasta însă nu concordă cu ritmica celor șapte strofe de la început, care toate sunt în ton minor, afară de cele cinci tacturi finale din strofa a treia unde (lucruri este vrednic de reținut) pentru prima oară este vorba de Luceafăr.

În stereotipul a fost odată accentul crește de la primul la al doilea cuvânt. Dar în poemă, potrivit contextului, *odată* nu poate marca un crescendo. Accentul se menține la aceeași înălțime ca și primul iamb, iar relieful cuvântului este obținut printr-alte mijloace: printr-o rostire mai prelungită a silabei fundamentale; prin accentul redus al iambului următor, efectul cezurii feminine după *odată*. Într-adevăr, cezura masculină, urmând după o silabă accentuată, marchează o mai lungă

întrerupere, așa încât emistihul apare mai rotunjit; dimpotrivă, cezura feminină, urmând după o silabă neaccentuată, are ca efect un mai redus accent în măsura următoare. Astfel, prin cezura feminină dizolvarea celui de al treilea iamb ar fi supărătoare, dacă cele două silabe n-ar fi rostite cu un accent mai redus. Această reducere a iambului al treilea este încă o contribuție la reliefaarea cuvântului *odată* și pregătește un accent mai viu pe ultimul cuvânt al versului.

Pauza mai mare, care în chip firesc urmează după versul al doilea, pregătește rotunjirea acustică a emistihurilor versului al treilea.

În chip simetric, ambele emistihuri au accent suitor. Vocalele accentuate de [a sfârșitul emistihurilor au o rezonanță acustică sporită prin faptul că sunt urmate de consonantele constrictive r, ș, care au o valoare durativă și alcătuiesc un fel de rezonator. Dar atunci cum se face că într-al doilea emistih, împărătești, impresia acustică este mai puternică? Desigur, nu printr-un accent dinamic sporit, căci aceasta ar duce la retorici și la ton major, ci datorită consonantei ș, care aici este un rezonator mai puternic decât r.

În această ambianță fonetică ar fi o greșală să accentuezi crescendo ultimul vers al strofei, așa cum se face adesea. Firește, tot ce precede a fost menit să ne apropie de cuvântul așezat la sfârșitul frazei. Și tocmai pe acest cuvânt accentul acustic este mai redus, mai întâi pentru că prin el se dezleagă încordarea anterioară, apoi pentru că are o valoare stilistică prin superlativul care îl precede, în sfârșit pentru că era necesar să se reia crescendo în strofa a doua descrierea fetei. Această încadrare dă cuvântului valoarea lui unică. Dar nu numai atât. În formele anterioare Eminescu încercase să sugereze frumusețea prin diferite metafore, dar a renunțat

la calea aceasta. În sine, expresia o *prea frumoasă fată*, la care s-a oprit, nu intră în categoria imaginilor poetice, circulă în vorbirea curentă. De ce Eminescu n-a stăruit să dea aici o metaforă? Pentru că orice metaforă ar fi fost o relativizare și el simțea nevoia să actualizeze un absolut. De aceea și alege superlativul absolut. Dacă ar fi dat „cea mai frumoasă fată”, forma aceasta, care presupune asemănarea cu alte frumuseți, ar fi însemnat o notă de relativ, de explicit.

De altă parte, o metaforă, aricit de strălucită, îngrădea posibilitatea de dezvoltare. Și am văzut că strofa întreagă este ca un pervaz pentru imaginile strofei a doua.

Dară frumusețea absolută sugerată astfel n-are nimic din ceea ce se cheamă o imagine fără, în schimb expresia este secundată de valoarea fanetică a vocalelor, în acest final de strofă, în toate silabele accentuate, apare și în diftongi ce dau durată și separat, vocala a, aceea care dintre toate are o rezonanță mai lungă.

Superlativul absolut o *prea frumoasă fată*, secondat de această expresivitate a sunetelor, era de aj-uns pentru a așeza, în centrul obiectul către care este atrasă privirea, dar nu era de ajuns pentru a ne sugera icoana. Astfel, și prin ritm, și prin cuprins, superlativul absolut se cerea prelungit pe linia descrierii. De aici, strofa a doua:

Și era una la părinți

Și mândră-n toate cele, Cum e Fecioara între sfinți

Și luna între stele.

Cu minime excepții, imaginile, expresiile și rimele acestei strofe sunt de origine poporană. Primele două versuri, prin amintirea părinților și prin amănuntele sugerate de expresia toafe cele, ne apropie cu măsură de cercul verosimilului; zic cu măsură, pentru că desfășurarea poemei cerea ca figura fetei să fie din nou proiectată în atmosferă ideală. Astfel, în chip simetric, după două

versuri care ne apropie de cotidian urmează două versuri care ne înalță în lumea ideală.

Deși elementele strofei sunt de origine poporană, deosebirile de efect sunt considerabile. Izvoarele poporane au pus la îndemână poetului variante a patru versuri cu măsură trohaică și rime perechi. Fiecare pereche de versuri conține o comparație ca următoarea:

Am fost una la părinți, la și luna între sfinți, și le-am fost de mângâiere, la și luna printre stele.

Reiev și aici o transpunere din relativ în absolut. În textul poporan fata era frumoasă ca luna pentru părinții ei, ceea ce este o relativizare. În poemă, ea este minune de frumusețe în ea însăși.

Transpunerea versurilor din troheul poporan în iamb păstrează totuși nealterat unii termeni ai comparației. Acei care văd, în bloc, între troheu și iamb o deosebire esențială, unul „coborâtor” și celălalt „suitor”, deci un ton sufletesc deosebit, au prilej să observe aici cum grupe asemănătoare pot intra în interiorul și în finalul unor versuri de structură eterogenă.

O nouă posibilitate acustică era cuprinsă virtual în versurile poporane: rima interioară *una-luna*, dar acolo ea cădea în două versuri consecutive. Aici ea apare la sfârșitul primului emistih și apoi simetric în aceeași poziție, însă în ultimul vers. La aceasta se adaugă de fiecare dată un rezonator special. În primul vers iambul inițial este o măsură de durată, nu și de accent. În ultimul vers emistihul care urmează după *luna* n-are accent sporit, ceea ce contribuie ca rima interioară să răsunе în toată plinătatea.

Expresia toate cele, și ea de origine poporană, este redarea moldovenismului „tăti șeii”. Dar în graiul dialectal accentul stă pe al doilea cuvânt, pe când la Eminescu accentul dominant al versului stă pe cuvântul *toate*, ceea

ce îl scoate din cotidian, dând un alt orizont expresiei, ceva de absolut. De altă parte, comparația care în chip obișnuit introduce un element de relativ, aici înălțându-te la cel mai înalt termen, are un răspicat caracter de absokjt în concordanță cu elementele primei strofe.

Astfel, elementele acustice colaborează cu cele plastice și fac din acest portret un tot neuitat, care te prinde în desfășurarea poemei.

Strofa a treia marchează un început de acțiune: *Din umbra falnicelor bolți Ea pasul și-l îndreaptă lângă fereastră, unde-n colț Luceafărul așteaptă.*

Și odată cu începutul acțiunii apare și o mișcare mai vie a versurilor. Câteodată pauzele dispar tocmai unde schema le-ar cere mai pronunțate: la sfârșitul versurilor; pentru a se mlădia mai pronunțat mișcării, pauza cade în cuprinsul versului următor. Dar această distribuție neregulată a pauzelor ar introduce o neliniște care n-ar cadra cu începutul poemei. Ea este atenuată prin simetria accentelor: afară de ultimul emistih, celelalte sunt tot atâtea unități urcătoare. În privința aceasta este un contrast între primele două strofe și cea de a treia. Într-adevăr, din cele opt versuri de până acum, singur versul al treilea: *Din rude mari împărătești*, conține numai emistihuri urcătoare. Restul este o împletire de urcare și coborâre, din necesitățile ritmice arătate. Dimpotrivă, în strofa a treia toate emistihurile au accent urcător afară de ultimul care, căzând la sfârșitul frazei, în chip firesc coboară, în diversitatea produsă prin alunecarea vocii și strămutarea pauzei de la sfârșitul la mijlocul versului, ca de pildă în ea *pasul și-l îndreaptă lângă fereastră*, unde pauza primului emistih aproape nu se simte, iar pauza de sfârșit de vers, după *îndreaptă*, dispare cu totul, arătata succesiune simetrică de emistihuri în ton urcător introduce o unitate. Aceasta, contrastând cu fluctuațiunile strofelor

anterioare, marchează începutul acțiunii.

Ca viziune plastică, e de remarcat cum fondul pe care de la început apare Luceafărul este cel întunecos, sugerat de primele cuvinte ale strofei: *din umbra...* Și nu este o întâmplare că în ultima strofă direcția către care se îndreaptă el este tot acest fond întunecos: *spre umbra negrului castel*. În planul viziunii spațiale, aceste opoziții de lumină și de umbră, variate și gradate neconținut, vor rămâne o constantă a expresiei, fiind una din fețele motivului.

Acustic, avem prilej să vedem cum același cuvânt în două poziții deosebite are și valori deosebite. Deși în ambele versuri amintite cuvântul umbră face parte din primul iamb și are accentul firesc, totuși modul accentuării este deosebit. Cine observă bine graiul nostru poporan își dă seama că, în afară de curentul accent dinamic caracteristic limbii noastre, în vorbirea afectivă apare adesea și o rostire prelungită a vocalelor de bază. 25 Avem deci și un accent de durată. O astfel de rostire avem în primul vers. Ambianța acustică de unități ritmice urcătoare și dinamice dă relief accentului de prelungire. Același cuvânt însă din penultimul vers al strofei a șaptea nu mai face parte dintr-un vers cu toate accentele suitoare. Strofa finală a introducerii nu se poate încheia cu un accent retoric, nu are nimic exploziv în ea. Astfel versul *spre umbra negrului castel* se cere rostit pe un ton scăzut și menținut la același nivel, iar cuvântul *umbra* este plastic covârșit de adjectivul negru, imediat următor.

Ca mișcare, există în strofa a treia un paralelism ritmic între primul enjambement, menit să arate mișcarea ei spre el și restul strofei, alcătuit din tot atâtea măsuri și menit să sublinieze aceeași mișcare.

Într-adevăr, primul legato este evident, iar pauza după cuvântul *colț* de la sfârșitul versului al treilea este

minimă: a distanța cuvântul *colț* printr-o pauză mai prelungită ar însemna să reliefezi atât de mult cuvântul prim din versul *Luceafărul așteaptă*, încât substantivul să capete un accent de subiect, pe când în realitate este obiect, căci nu el, ci ea așteaptă în colț.

Astfel, ambele legato subliniază în chip simetric mișcarea ei.

Relev impresia acustică prin care se încheie strofa, în versul *Luceafărul așteaptă* sunt numai două accente. Ambele cad pe vocala a. În primul cuvânt nu avem un diftong, ci numai un semn ortografic. A simți aer un diftong înseamnă a ne lăsa stăpâniți de icoana scrisă a cuvântului. Într-al doilea cuvânt, în diftongul ea domină vocala a. De altă parte, în ultimul iamb, vocala a neaccentuată din *așteaptă*, fiind urmată de consonanta durativă 's, are mai mult răsunet decât mijlocia unei vocale neaccentuate. Reținem deci că după finalul primei strofe: o *prea frumoasă fată*, în care accentele cad pe silaba a, primul vers subliniat fonetic prin valoarea aceleiași vocale accentuate este finalul strofei a treia. De aici o serie de întrebări: nu sunt și alte corespondențe acustice de același fel, din ce nevoie expresivă au izvorât, în ce loc anume și cu ce efect?

În grupa stofelor introductive, ultimele trei emistihuri ale strofei a treia și mai ales versul final al acestei strofe, subliniat acustic în felul arătat, se reliefează și printr-un ton deosebit. Am văzut cum de la începutul poemei apare tonul minor și el domină în toată uvertura. Pe fondul acesta bine caracterizat, *infia* manifestare a Luceafărului, acel *Luceafărul așteaptă*.

anunță un ton major, ceea ce este departe de a fi o întâmplare.

Nu numai acustic, dar și printr-alte însușiri, versul acesta, care înseamnă prima apariție a straniului motiv

erotic, are o construcție deosebită. În uvertură, este singurul vers alcătuit din două cuvinte: făcut parcă să te oprească mai mult. Și structura sintactică are ceva neobișnuit: pare că substantivul este subiect, pe când de fapt este obiect, subliniind prin neobișnuitul inversiunii, neobișnuitul situației.

În contrast cu icoana statică a fetei de împărat, aceea a Luceafărului, cu atributele lui: lumină, planare, putere, este sugerată prin verb în chip mai aproape de dinamic decât de static, ea privea cum el *răsare*, străface, duce. De unde strofele anterioare au numai câte două verbe, cele mai multe statice, strofa descrierii lui are patru verbe, toate înfățișând nu relativizarea acțiunii, nu menținerea ei pe același plan prin trăsături secundare, ci tot atâtea mișcări înfățișând cисpecte verbale absolute. Reținem accentul de înțeles pe ideea de conducere.

Imperfectul *privea*, care introduce strofa, este un mijloc de trăire în trecut. Venind după prezentele din strofa anterioară, menite să ne apropie pe cei doi, și înainte de verbele ki prezent, menite să ne actualizeze icoana, valoarea lui de adâncire în trecut este sporită. Dar icoana lui este văzută de fata de împărat și în strofa următoare, ea nu *privește*, ci îl vede *azi*, îl vede *mâini*. În capitolul unde am discutat teoria fragmentelor tipice, am arătat deosebirea între a *vedea*, mărginit va senzorial și a *privi*, oare trece de senzație și prinde adânc complexul sufletesc. Cineva ar putea să vadă o contradicție între diferențele stilistice relevate acolo și valoarea imperfectului *privea*, care introduce imaginea Luceafărului, văzută de fata de împărat. Dar observați cum valoarea absolută a verbului *privea* este bemolizată prin determinarea în *zare*. A *privi* este mai mult *ca a vedea* și a *vedea mai mult* ca a *zări*.

Privirea în *zare* deschide de la început perspectiva de

nemărginire care caracterizează poema. Fata zărește nu pe *mare*, ci pe *mări* și imensitatea evocată de acest ptural este întregită de *mișcătoarele cărări*, care colorează vizual imaginea și totodată ne-o apropie.

Dar măiestria cea mare în acest portret stă în felul cum valoarea este subliniată acustic. Pentru Eminescu muzica este arta menită să te apropie mai adânc de esența vieții. Nu este deci de mirare că, paralel cu mijloacele plastice, arătate, poetul desfășoară aici o suverană măiestrie acustică, menită să întrească ceea ce mijloacele plastice nu puteau spune.

Observați rimele interne: *zare-răsare*, imediat înaintea cezurii primelor două versuri, și apoi a treia rimă internă din cuprinzătorul cuvânt *în/scătoare/e*, care domină versul al treilea. Observați mai ales cum în toate aceste rime accentul cade pe vocala a, care are nu numai fireasca rezonanță mai vie, dar este urmetă de consonanta durativă **r**, oare dă valoarea și mișcarea silabelor.

În această strofă, la armonia obișnuită se adaugă, ca mijloc special de expresie, o frecvență unică a acestei consonante durative, în contrast cu toate strofele grupului. În strofa de descriere a Luceafărului sunt zece silabe însoțite de **r**, în strofa anterioară, șase, în cea următoare, trei. Și, fapt sugestiv: privind ultimele două strofe ale introducerii, în penultima, unde este vorba numai de mișcarea sufletească a ei, sunt numai două sonante durative **r**, pe câtă vreme în strofa imediat următoare, unde e vorba numai de mișcările lui sufletești, numărul sonantei sporește la opt. Dacă la aceasta adăugăm și frecvența celorlalte consonante durative mai puternice, se impune concluzia că dintre toate strofele introducerii, acelea în care expresivitatea consonantelor colaborează mai frecvent și mai viu cu puterea expresivă a vocalelor pentru a reda o valoare sunt strofele unde e vorba exclusiv

de Luceafăr.

Cineva ar putea contesta valoarea acestor observații, obiectând că sunt lucruri de amănunt cu caracter discursiv. Dar când ele izvorăsc din adâncimea creațiunii, a le trăi conștient înseamnă a te înălța la o contemplare de o calitate superioară.

După cele arătate, să lase cineva să răsunе în el strofa:

Privea în zare cum pe mări

Răsare și străluce, Pe mișcătoarele cărări

Corăbii negre duce.

De bună seamă, tehnica dezvăluită a acestui portret îi va mări farmecul. După cum în plastică, tot astfel și în poezie, a vedea o desăvârșire formală și a o transmite înseamnă un spor de emoție aleasă. Și încă n-am relevat toată armonia acustică, între altele impresia de depărtare a rimelor în u accentuat și paralelismul grupului de consonante str și gr, exact în aceeași poziție, căci preced silabele accentuate ale rimelor. Astfel, valoarea întipuită în descrierea Luceafărului prin mijloace plastice este însoțită de o măiestrită expresie acustică în acest pridvor care este introducerea poemei.

Nu numai în cuprinsul strofelor, dar și în întregul grup al uverturii există o simetrie în distribuția vocalelor accentuate. E sugestivă alternanța vocalizăriți versurilor finale ale strofelor. Simetric, versul ultim în cele patru strofe fără soț are în silabele dominante repetat sunetul a, pe când versul ultim al celor trei strofe perechi n-are în poziția aceasta finală nicăieri sunetul a accentuat. În privința aceasta, un efect acustic deosebit stă în contrastul dintre versul final al strofei a cincea, care arată mișcarea de iubire **în** sufletul lui: *îi cade dragă tata*, alcătuit numai din silabe cu a accentuat, și versul ultim al strofei următoare, care arată mișcarea în sufletul ei: *și sufletu-i se*

împle, vers țesut numai din accente întunecoase, care cu arit mai mult contrastează cu versul final al strofei următoare. Încheind introducerea, versul: *când ea o să-i apară* te invită parcă să urmărești desfășurarea poemei.

Această simetrie acustică este în strânsă legătură cu așezarea simetrică a strofelor, potrivit conținutului. După două strofe de descriere a ei, două strofe de încadrare și descriere a Luceafărului. După portretele celor doi, urmează o strofă, a cincea, în care primele două versuri sunt sintactic și lexical divizate în monedă mărunță, ca pentru ceva cotidian, arătând nașterea iubirii ei, iar ultimele două versuri arată într-un» contrastant ritm larg nașterea iubirii lui.

Temele puse astfel față în față sunt reluate a pot fiecare în câte o strofă deosebită, strofa a șasea desfășoară linia iubirii ei, urmată de ultima strofă care zugrăvește începutul iubirii lui. În penultima strofă, unde e vorba de sentimentul ei, sunt mai multe vocale accentuate întunecoase, între care cele din rimele perechi au o durată mai mare: *tâmples - împle*.

În contrast cu aceasta, versurile din ultima strofă au în întreaga structură ceva mai luminos, vizibil mai ales în ultimul vers privit în opoziție cu ultimul vers al strofei anterioarei. Mijește astfel o opoziție între lumea văzută de ea și lumea văzută de el, aceasta di-n urmă în finalul uverturii:

Și e/f de viu s-aprinde el

În orișicare sară, Spre umbra negrului castel

Când ea o să-i apară.

Astfel, prin toate mijloacele arătate - adâncirea în trecut, portretele, opozițiile de lumină și de umbră, sugestiile acustice și variațiunile ritmice, knaginile și valorile sintactice - temele se așază simetric, se apropie și se împletesc, apoi se diferențiază schițând un dramatism

care te prinde în desfășurarea poemei. Când ai ajuns la ultimul vers în care, ca o perspectivă spre ce va urma, domină așteptarea: *când ea o să-i apară*, este atâta încordare, încât ești dus vrăjit spre inima poemei.

Astfel uvertura stă mărturie de o rară conștiință artistică. Prin toate măiestriile arătate, dându-ne măsura de cât preț punea poetul pe această plăsmuire, avem un îndemn mai mult să stăruim și să urmărim până în ultimele nervuri ale expresiei ceea ce este unic în această creațiune.

Puținii nobili care vor adânci interpretarea aceasta vor înțelege că nu e vorba numai de suprema creațiune eminesciană, dar și de acest punct *arhimedic* după care critica este însetată azi: *mijlocul de a capta esențialitatea însăși a poeziei*.

2. Conflictul

Privit arhitectonic, grupul primelor șapte strofe din *Luceafărul* se aseamănă unui zvelt pridvor care îți îndreaptă privirile spre interiorul construcției. Cele 36 de strofe următoare: apropierea dintre cei doi, coborârile lui, întrevorbirile, conflictul și hotărârea de jertfă, alcătuiesc un bloc de motive strâns masate care, arhitectonic, poate fi comparat cu aripa dreaptă a unui monument. Ceea ce era abia indicat în grupul introductiv, acum se desfășoară sub un aspect esențial, așteptând parcă umbră și lumină dintr-un bloc de motive, menit să alcătuiască cealaltă aripă a construcției.

Un început de dramatism mijea chiar în grupul strofelor introductive. Aceasta ar putea duce la interpretarea că povestirea începe imediat după portretul fetei. Timpul prezent al verbelor strofei a treia ar susține această impresie. Dar numeroasele verbe la prezent din strofele introductive nu arată momente în desfășurarea lor. Stilistic, prezente ca *îndreaptă, așteaptă, răsar, străluce*,

duce sunt chemate să dea nu ideea de timp în opoziție cu alt timp, ci exprimă ceva din esența firii zugrăvite.

Cu toată mijirea elementelor dinamice vădrte în simetriile și opozițiile arătate, în grupul introductiv predomină staticul. Cele două imperfecte *privea* și *râzima*, exprimând o acțiune în repetarea ei, sugerează și ele o esențialitate.

În ultimul vers al uverturii, *când ea o să-i apară*, tranziție spre dinamica poemei, dativul zis etic rw era necesar ritmic, dar vorbește stilistic. Dativul acesta exprimă aici un început de intimitate, de căldură, împreună cu contextul următor, el este ca o trăsătură de unire între staticul predominant în grupul introductiv și dinamicul care se accentuează cu ch-em-area fetei de împărat.

Versul, cu melodica lui, își urmează structura tipică, nu însă monoton. Monotonie ar putea să pară repetarea simetrică a conjuncțiunii și la începutul versurilor din trei strofe consecutive: și *pas cu pas pe urma ei*; și *când în pat se-ntinde drept*; și *din oglindă luminiș*. La rândul lor, acestea urmează unei strofe, ultima din grupul uverturii, care și ea are un vers inițial de aceeași structură: și *cât de viu s-aprinde el*. Dar repetările acestea, departe de a fi monotone, marchează momente ale povestirii tocmai acolo unde ea începe; sunt deci menite să te prindă în desfășurarea fabulosului.

Această liniștită înșirare de momente narrative învederează cum strofele, chiar când par construite după același tipar, rămân departe de stereotipie. Din cele 529 cuvinte de bază ale poemei, conjuncția *și* are cea mai mare frecvență, repetându-se de 85 de ori, totdeauna însă încărcată nu numai de un nou amănunt, dar și de o nouă valoare.

A indica în cadrul tiparului supraindividual al

versificației toate mijloacele de expresivitate cerute de fiecare vers și de fiecare strofă, *așa* cum am făcut pentru uvertură, ar însemna să sporim peste măsură ilustrarea aspectului acustic. Ne vom mărgini numai să relevăm unele momente pentru a ne îndrepta acum spre alte valori stilistice.

Cele patru strofe care zugrăvesc cum cel menit să fie pură oglindă a lumii contemplă pe fata de împărat în oglindă, sunt prilej nu numai de a observa o măiestrită tranziție de la static la dinamic, dar și de a învedera într-acest ansamblu de fantastic adevărul viziunii plastice.

În strofa a opta, care zugrăvește mișcarea lui aeriană:

Și pas cu pas pe urma ei

Alunecă-n odaie, Jesând cu recile-i scânteii

O mreajă de văpaie.

Imaginea centrală este o *mreajă de văpaie*. Se sugerează ușor tendința de captare. Zic ușor, pentru că ceea ce ar fi pasional în cuvântul *văpaie* este bemolizat prin *recile-i scânteii*. (Pentru simetria și revenirea muzicală a motivelor este de reținut că prima lui manifestare are același atribut ca și cristalizarea ultimă: atributul *rece*, aici cu firescul nativului, acolo cu adâncirea liberării prin conștiință).

Este un fin și dublu joc în cuvântul acesta, *mreaja*. Aici el nu înseamnă plasă de prins. *Mreaja de văpaie* evocă imaginea unui țesut fin, ceva ca o bandă de lumină cu ochiuri jucăușe. În sensul acesta, imaginea este o creațiune eminesciană, dar adevărul ei este confirmat de unele înțelesuri dialectale ale cuvântului. Cu toate atenuările contextului cerute de firea nativ-contemplativă, înlocuirea cuvântului *mreajă* prin orice alt cuvânt ar fi fost o scădere. E un prilej mai mult de a vedea cum taina stilului stă într-o măiestrită alegere. Sunt momente când

un cuvânt poate și trebuie să aibă planuri multiple de rezonanță, sugerând aspecte diferite. Deși are aici atâtea atenuări, cuvântul *mreață* păstrează, ca un ton secundar, ceva din înțelesul de plasă, de captare, de care în conștiința cititorului nu poate fi disociat. El anunță parcă ceva din forma pasională de mai târziu.

Considerați acum în ce fel acest început platonice se desfășoară treptat spre dinamic. Strofele 8 – 11, cu acel joc de lumină care alunecă în odaie, sunt preludiul aerian al coborârii lui.

Cine ar vrea să controleze adevărul plastic al acestei viziuni fantastice să recitească strofa:

Și din oglindă luminiș

Pe trupu-i se revarsă, Pe ochii mari, bătând „închiși.

Pe fața ei întoarsă.

observând mișcarea astrului atunci când pătrunde într-o încăpere. Cu cât se coboară la orizont, cu atât pătrunde mai adânc în odaie, și, în cele din urmă, razele lui bat pe peretele din fund, în oglindă. În poemă, prin această oglindire se țese o atmosferă de vis prielnică pentru a scoate la iveală puterea inconștientă a instinctului.

Și sintactic strofa are aspecte care prin neobișnuitul lor subliniază situația. După ce el, țesând mreja de văpaie, îi atinge mâinile și-i închide geana, *din oglindă luminiș* pe trupu-i se revarsă. Cuvântul *luminiș* stă la sfârșitul primului vers al strofei. Ca poziție, ar părea să fie subiect, ceea ce este dezmințit de contextul strofelor. Raportat la verb, ar putea fi interpretat ca o determinare adverbială: se revarsă ca un luminiș; în sfârșit, subiectul fiind de la sine sugerat prin context, *luminiș* poate fi aici o opoziție fa acest subiect. Oricum ar fi, acest joc mukipju de aspecte sintactice reliefează prin neobișnuitul lui cuvântu') și ia versului *Pe trupu-i se revarsă* reprezentarea de materialitate, pe care altfel ar fi putut s-o sugereze.

Ceva asemănător este și în cuvântul de rimă la *luminiș*; el se revarsă Pe *ochii mari*, *bătând închiși*. Este o construcție izbitoare acest participiu) prezent urmat de un adjectiv. De obicei este urmat de un adverbial. De fapt, aici *închiși* este atribut la och *«7*. Astfel, atributul legându-se de cuvântul prim, *ochii*, și fiind așezat la sfârșit, versul întreg are ceva din orizontul unui larg cuvânt compus. Și această rară switzeză scoate în relief icoana.

Tranziția la partea acerțuită dă naștere la faptul că se face în strofa unde ea îl privește surzându-se în vis, iar el tremură-n oglindă. Până aici, icoana lui era sugerată prin impresii vizuale: *răsare*, *străluce*, *s-aprinde viu*, *țese scânteii*, *luminiș* etc. Mergând pe linia aceasta, Eminescu ar fi putut continua, dând, în loc de *tremura*, bunăoară *licărea*, care s-ar fi potrivit și ritmic. Dar efectul ar fi fost scăzut. Pe fondul de lumină sugerat acum, *tremura*, prin impresia de mișcare, subliniată și de valoarea lui acustică, spune mai mult, este în direcția pasională un crescendo. De aceea imaginea este reluată: când acțiunea se țese mai departe, el ascultă *tremurător*.

Strofele acestea care fac tranziția de la uvertură la chemarea fetei au fost înfățișate ca umplutură. Firește, momente ca cete arătate pot să apară linii moarte când nu privești vatorite stilistice și acustice.

Am ousit bunăoară versurile care introduc vorbirea fetei:

Iar ea vorbind cu el ia somn, Oftând din greu suspină:
roșite cu o firească pauză după ea, dar și după oftând, ceea ce este o imposibilitate și acustică, și de înțeles-Poți zice: „oftezi din greu”, nu însă și „suspini din greu”.

Apoi chemarea din vis a pămelor două versuri următoare:

— O, dulce-al nopții mele Domn, De ce nu vii tu?

Vină!

În loc să aibă muzicalitatea unei aspirații tairwce, ar fi o frământare, care ar aduce după sine un crescendo pasional și în strofa chemării: Cobor/ în jos, luceafăr blând. Aceasta însă ar apropia tonul primei invocații de celelalte două și ar introduce astfel o notă de monotonie a refrenului, care însă este dezmințită de contextul fiecărei invocații. De trei ori fata de împărat pronunță invocarea. Pe hârtie, este o repetare. Acustic însă, deosebiri sunt fundamentale: o înaltă aspirație de vis în prima invocare, o notă de dor, mai personală, într-a doua, o nostalgică amintire, ca pentru ceva menit să rămâie pururea depărtat, în ultima.

Cu prima chemare, poema capătă o mișcare sporită, vădită și în dialog. Prin natura lui, motivul având virtualități de conflict, a ims de timpuriu în expresia dată de marii poeți către efecte de dramatism scenic sau către opoziții proprii formelor epice. Este caracteristic faptul că cea dintâi înfățișare a firii excepționale sădită într-un poet a fost drama lui Goethe, Torquafo Tasso. De figura aceasta, Eminescu s-a interesat îndeosebi, fie încercând să traducă, fie luând figura lui Tasso ca simbol al unei valori atât de cunoscute și caracteristice, „mort e absurd să fie confundată cu o alta. De altă parte, contractul timpuriu al poetului nostru cu E.T.A. Hoffmann l-a adâncit în problematica motivului, care avea să devină axa creațiunii sale. Dar spre deosebire de aceștia și de întreaga serie a dramaturgilor și povestitorilor care au zugrăvit tragicul poetului ales, la Eminescu dialogul are, pe lângă funcțiunea de a dramatiza conflictul, și pe aceea de a fi purtătorul unei vii vibrații lirice. Chiar și în Moase al lui A. de Vigny de fapt nu avem dialog. Eminescu a știut să îmbine aici esența lirică a motivului cu caracterul lui de conflict și dramatism, dominantei rămânând lirismul.

Din ansamblul celor două coborâri, mă voi mărgini să relev numai câteva aspecte. Și pentru a păstra unitatea, voi privi aici mai ales funcțiunea verbelor, și anume succesiunea timpurilor. Chiar și în grupul uverturii am observat o măiestrită îmbinare de prezent și trecut. În partea de tranziție, primele trei strofe zugrăvesc în prezent jocul razelor în odaia fetei de împărat. În opoziție cu aceasta, strofa ultimă are trei imperfecte, toate la început de vers: ea *îl privea*, el *tremura*, o *urma*, primul numai cu o nuanță durativă, iar celelalte înfățișând un răspicat caracter durativ, care culminează în ultimul vers. Înțelesul acesta de durată mai prelungită stă nu numai în esența ultimului vers, ci în întregul plan de rezonanță în care cade el:

Căci o urmă adânc în vis De suflet să se prindă.

Această schimbare a timpului nu este fără efect. Apare chiar în strofa unde se pregătește convorbirea celor doi. Ca înțeles, imperfectele amintite sunt o tranziție la acțiunea concretă; expresiv, sunt o adâncire, o prelungire de durată în trecut, care actualizează mai viu jocul luminilor.

În această atmosferă izbucnește pentru prima dată cuvântul *tu* în întrebarea-îndemn: De ce nu v/7 fu? Verbal, chemarea fetei e țesută numai din imperative, dar imperative rostite cu un ton în care, alături de îndrăgire, e și ardoare. Analizând acustic, sub raportul pauzelor, cele două versuri care preced această chemare, arătăm că prin toată structura lor ele indică un ton de tainică aspirație, nu de *frământare* adâncă, ceea ce ar stânjeni gradațiile următoare.

Colaborând cu tonul, avem și o construcție sintactică, deosebită. În versiunea din primele ei cuvinte: O, *dulce-al nopții mele domn*, vrbrează ceva din stilul biblic menit să te ridice într-o atmosferă înaltă. Iar accentul de înțeles pus

pe posesivul mele este cu atât mai sugestiv, cu cât în vers are aceeași poziție ca tu din versul următor, devine un pendant al lui, pregătindu-l.

Prima ei chemare, imperativul *vină*, este pus în valoare prin multiple mijloace, menite să-i dea cuvenitul relief: repetă viu verbul din primul emistih, schimbă tonul de la interogativ la îndemn, este așezat metric în chip neobișnuit imediat după cezură târzie, ca ultim picior al versului. Astfel nu-i simți supărător ritmul firesc de troheu: *vină!* care, prin neobișnuitul lui, subliniază elementara izbucnire a chemării. Constatăm încă o dată la Eminescu în ce fel tiparul ritmic e spart, pentru a sublinia unicitatea unui moment, imperativele chemării ei n-au nimic care să depășească momentul actual.

Față de această mărginire la prezent, cu atât mai contrastante sunt imperativele răspicate ale vorbirii lui:

O, vin! odorul meu nespus.

Și lumea ta o lasă; Eu sunt luceafărul de sus.

Iar tu să-mi fii mireasă.

Colo-n palate de mărgean

Te-oi duce veacuri multe, și toată lumea-n ocean

De tine o s-asculte.

Imperativele *lumea ta o lasă*, *tu să-mi fii mireasă*, urmate de acele forme de viitor absolut: *te-oi duce veacuri multe*, *de tine o s-asculte*, au ceva din necesitatea absolută pe care o exprimă câteodată viitorul în limba franceză sau participiile în - *urus în* latină, în care se exprimă și viitor și necesitate. Astfel, caracterul celor două firi, un » a supusă clipei: *vină*, cealaltă închinată în tot ce face unor legi înalte, cu largi perspective de timp, se exprimă prin tonu » 1 și structura contrastantă a formelor de imperativ.

După imperativele celor două strofe ale chemării ei, mărginite la prezent, urmează o strofă în care fiecare vers înfățișează o propozițiune cu un verb la imperfect:

El asculta tremurător.

Se aprindea mai tare și s-arunca fulgerător.

Se cu Lunda în mare;

Variantele arată că Eminescu a încercat mai întâi forme de prezent. Ele erau necesare acolo unde acțiunea se desfășoară fulgerător. S-a oprit însă la formele de imperfect pentru aceleași cerințe care au rezidat la generalizarea imperfectului în strofa ea îi *privea*. Dar cum acolo *privea* este un durativ care din motive de adâncire în esența momentului atrage după sine celelalte verbe ale strofei, toate la imperfect, tot astfel și aici, în chip simetric.

Erau însă dificultăți. *A asculta* este un bine caracterizat imperfect, dar se *aprindea* este un perfectiv tipic. Eminescu a știut să-l apropie de imperfectiv prin acel *mai tare* care dă durată acțiunii și o face paralelă cu verbul anterior: ascultând, se tot aprindea. O asperitate mai grea se cerea înlăturată în celelalte verbe ale strofei: în sine, se *arunca* și se *cufunda* sunt nu numai perfective, dar exprimă o atât de vie mișcare săvârșită, încât într-alta limbă, în franceză bunăoară, ar fi fost cu necesitate la perfectul simplu, timp care fa noi se strecoară în chip greșit în ediția G. Bogdan-Duică: se *aruncă*. Dar un perfect aici ar fi impus același timp și în primul vers al strofei următoare, ceea ce ar fi supărător și ca ritm și ca formă a reprezentării, iată de ce și pentru aceste perfective Eminescu a preferat forma de imperfect. Pentru a masca însă caracterul deosebit, introduce ultimele două versuri prin *și*, exprimând o etopă nouă, apoi accentuează caracterul perfectiv al verbului, adjectivul verbal *fulgerător*, care sugerează nu icoana vizuală, ci rapiditatea.

De acum, dinamica acțiunii putea fi actualizată în forme de prezent. Dor între acestea și arătatele imperfecte suprimăm un mai mult ca perfect arhaic în versul: *Și apa*,

unde-au fost căzut. Într-o primă redactare, versul suna: *Și apa, unde a căzut*, supărător din cauza hiatului, care se naște atunci când vocala finală a unui cuvânt se ciocnește cu vocala inițială a cuvântului următor, ca în *unde a, fără* ca vocalele să se poată contopi. În prima redactare schema ritmică putea fi restabilită mimai dacă – e și-a relevați formau fiecare câte o silabă. Dar aceste vocale au în limba noastră tendința de a se contopi în diftong. Astfel, pronunțarea lor separată era împotriva rostirii curente și afective, fără ca pe + n separare să se fi obținut vreun efect necesar de expresie; iar prin contopirea lor versul ar fi schiopătat.

Recurgând la mai mult ca perfectul arhaic, Eminescu nu numai (că) a înlăturat hiatul prin contopirea firească a vocalelor ce se ciocneau, dar a izbuti să realizeze și un necesar efect stilistic. Sunt cazuri în care întrebuintarea prezentului sau a unei forme de trecut vecină cu prezentul ar fi o coborâre a celui cu care vorbești. În situații de acestea țăranul recurge la o formă a trecutului, deși acțiunea se săvârșește în prezent. O valoare asemănătoare are aici *mai* mult ca perfectul arhaic: *au fost căzut*. Pentru firea înaltă verbul a *cădea* la prezent *ar* fi fost ceva ca o întunecare de nimb. De aceea, avem aici mai mult ca perfectul arhaic, care te adâncește în atmosfera de fabulos, iar prin forma de plural, subliniază înaltul și excepționalul.

Pentru a ilustra măiestrita dozare a timpului verbal ca valoare stilistică, o comparație între formele din prima și dintr-a doua coborâre este concludentă. Deși momentele se repetă în paralelism într-a doua coborâre, cu o singură întâmplătoare excepție, nu întâlnim niciun imperfect, semn că acea adâncire în trecut caracteristică primei coborâri nu mai era necesară. Avem astfel încă un prilej să constatăm ce puțină greutate au acele impresii care văd în

repetările poemei ceva monoton și stereotip. După cum acustic, tot așa și stilistic, chiar când cuvintele sunt aceleași, ele sună deosebit în spațiu și timpul poemei.

Dacă într-a doua coborâre forma de imperfect este disparentă, în schimb apare perfectul simplu cu sprinteneala lui, dar și cu acel caracter informativ din care patima lipsește: *trecu o zi, trecură trei*. Cum se face atunci că cea de a doua coborâre lasă totuși o impresie de sporită încordare?

Imperfectele care însoțeau prima coborâre aveau și valoare plastică. Între imperfect și perfect este o deosebire ca între schiopticon și film. Proiectată în schiopticon, opera plastică se cere contemplată static în amănuntele ei. Te adâncești astfel, trăind prelungit amănuntele. Imperfectele amintite zăugăreau o lentă desfășurare, puneau accentul nu pe ceea ce se întâmplă și se dezvoltă repede, dar pe ceea ce era în durată. Dimpotrivă, perfectul simplu corespunde aici unui film care se joacă repede. Imaginile se desfășoară sub aspectul lor momentan, de aceea în amintire nu-ți rămân atât singuraticile întâmplări cât dezvoltarea totală, șirul. Pentru că timpul se schimbă repede, lipsește adâncirea în fiecare icoană.

După ce în prima coborâre ai trăit elementele în durata lor, într-a doua este un dinamism mai viu care cere adecvate forme de perfect. Răspândirea mai mare sau mai mică a perfectului simplu în deosebitele provincii românești poate chiar să fie un indiciu

* cuvântul nu este atestat de dicționarele românești (n.ed.).

stilistic pentru caracterul lor. (Mă gândesc la liniștitul perfect compus moldovenesc în contrast cu sprintenul perfect simplu oltenesc).

Dar forma de trecut obiectiv a perfectului în mișcare este la rândul ei un cadru pentru cea mai actua-iizantă

dintre forme: prezentul. Nu mai este însă prezentul din uvertură: ea *pasul și-l îndreaptă, el răsare, străluce* etc. Acolo formele acestea aveau o *valoare* generală, de fapt care se repetă, iterativă. Prezentul din cea de a doua coborâre diferă și de cel din vorbirea lui Dumnezeu: *răsa-i c-o-ntreagă lume*, nu este mărginit la actual, ci în esență, în afară de timp, redă în chip absolut trecutul și viitorul. Tot astfel și ferialul: *norocul vă petrece, mă simt* sunt forme de exprimare a absolutului, pură esențialitate izbăvită de orice contingentă a timpului.

Spre deosebire de aceste forme, prezentul dintr-a doua coborâre nu păstrează nicio proiecțiune în trecut sau în viitor. Acțiunea este deplin actualizată și o trăiești intens ca atare.

Chiar și în *portretistică* apar caracteristice deosebiri verbale, cerute de natura fiecărui moment.

Primul portret al Luceafărului, în introducere, deși este țesut din verbele amintite și are mai multă mișcare decât cel pur static al fetei de împărat, mișcare vădită mai ales în structura fonetică a strofei, păstrează totuși o întipărire de static prin caracterul iterativ al prezentului esențialității.

Portretul primei coborâri nu mai *are* caracterul verbal, ci, spre deosebire de întregul stil al poemei, are un răspicat caracter nominal. Verbele *părea* și *e* sunt substantivizante. Un instinct sigur a călăuzit aici pe poet. Plastic, prima apariție este menită să deștepte de la început o impresie ciudată, nu numai prin simbolul nemuririi: *un toiag încununat cu trestii*, dar și prin întreaga înfățișare funerară. Ai zice ceva din strania apariție a unui strigoi:

Părea un tânăr voievod

*Cu păr de aur moale, Un vânat giulgise-ncheie nod
Pe umerele goale.*

Iar umbra feței străvezii

E albă ca de ceară – Un mort frumos cu ochii vii

Ce scânteie-n afară.

Pentru instinctul artistic al poetului este caracteristică aici predominarea expresiei nominale asupra celei verbale. Dacă pentru acea neobișnuită înfățișare plastică *vânăt giulgiu* ar putea fi un atribut mitologic al zeității aeriene, restul epitetelor și caracterizărilor: *față de ceară*, *mort frumos*, sunt fără îndoială trăsături menite să sporească impresia de straniu. O expresie verbală pentru o astfel de impresie ar fi potențat-o, i-ar fi dat *ceva* dinamic, *asa* încât straniul ar fi devenit *ceva* supărător și orice încercare de apropiere viitoare a feței ar fi fost lovită de neverosimil. Aceasta este rațiunea artistică pentru care al doilea portret are un caracter nominal. Spre deosebire de acesta, al doilea portret, din cea de a doua coborâre, are, ca întreg contextul, un răspicat caracter dinamic, fără ca intențiile plastice arătate să fie scăzute:

Pe negre vițele-i de păr

Coroana-i arde pare, Venea plutind în adevăr

Scăldat în foc de soare.

Din negru giulgi se desfășor

Marmoreele brațe, El vine trist și gânditor

Și palid e la față;

Dar ochii mari și minunați

Lucesc adânc himeric, la două patimi fără saț

Și pline de-ntuneric.

Spre deosebire de edițiile Maiorescu, Botez și Ibrăileanu, prima versiune, aceea publicată și corectată de poet, păstrează aici un evident efect urmărit prin repetarea adjectivului *negru* ca un laitmotiv la începutul a două strofe consecutive. Pe fondul acesta sumbru se reliefează plastic imaginea, cu attributele de strălucire. Este remarcabilă așezarea simetrică la începutul celui de

al doilea vers din strofa întâi și a doua a cuvintelor articulate, *coroana* și *marmoreele*. Articularea este aici semnalizator a doua atribute care apar ca ceva de la sine înțeles, legate de icoana evocată. Iar când, în strofa ultimă, ochii sunt comparați cu două *patimi fără saț și pline de-ntuneric*, portretul revine la impresia primă, subliniată prin repetarea adjectivului *negru*, de data aceasta însă nu numai plastic. Într-adevăr, comparația, prin termenul abstract, are un caracter răspicat metafizic. În chipul acesta, portretul este străbătut de absolutul patimii și este contrastant cu cel din prima întrupare prin dinamismul lui. Alăturând de portretul acesta pe acela al lui Cătălin, în ritm grațios de scherzo și în formă de prezent al clipei: *acu-i acu*, contrastul este evident.

Paralel cu trăsăturile stilistice arătate mai sus, portretul celei de a doua întrupări are și o deosebită tonalitate acustică: sumbră în totalitatea ei și, pe fondul acesta, relevând acustic excepționalul valorii, între altele prin expresivele asonante în a:

Coroana-i arde pare.

Scăldat în foc de soare.

Și palid e la față;

Dar ochii mari și minunați

Ca două patimi fără saț

Observe cineva împletirea acestor asonante în acustica generală a portretului și se va încredința că în toate aceste versuri asonanta subliniază o deosebită valoare. Astfel acustica versurilor colaborează cu toate celelalte mijloace pentru a da viață portretului în acest moment hotărâtor pentru desfășurarea poemei.

În portretul celei de a doua întrupări clausula vine după versul al doilea; comparația: *Ca două patimi iară saț și pline de-ntuneric*.

se cere, tocmai pentru orizontul ei metafizic,

pronunțată într-un treptat descrescendo, pe un registru mai adânc și grav, îndeosebi în ultimul vers. Astfel, accentul dominant simbolic și acustic al portretului cade exact la mijlocul ultimei strofe pe versul: *lucesc adânc himeric*, însă nu ca o pauză între *adânc* și *himeric* și nici în crescendo cu accentul pe *himeric*, ci făcând din ambele cuvinte *adânc himeric* un tot, după care urmează pauza prelungită înainte de clausula. În chipul acesta, prin determinarea viu accentuată pusă înaintea lui și prin poziția înainte de clausula, cuvântul *himeric* dobândește un etos reliefat. El apare aici ca un cuvânt deosebit de expresia în care se concentrează, ca într-un rezonator, toate elementele de straniu cuprinse și în portret și în situație. Pare că întregul puls al poemei, cu ciudățenia situației, vibrează acum în acest cuvânt expresiv.

Atenuarea aspectelor funerare într-acest al doilea portret merge paralel cu atenuarea asperităților de vorbire, când le compari cu cele din prima întrupare. Lipsesc, de pildă, accente ca involuntara jignire *cămara ta*; perspectivele ou ceva de dorință, nu de imperativ absolut. Astfel con/orbirea devine de data aceasta posibilă, se prelungește cu dramatismul și accentele ei lirice, *așa încât* ultima frază aci, condiționalul *dacă vrei cu crezământ*, cere o probă fără seamăn, dar nu taie puțința unui răspuns, ca în prima convorbire. Acolo *era* tăcerea mai expresivă decât orice alt mijloc stilistic; aici răspunsul este acel elan care nu mai cunoaște nicio limită și deschide perspective spre o nemărginită afirmare a patimii:

Da, mă voi naște din păcat.

Primind o altă lege; Cu vecinicia sunt legat.

Ci voi să mă dezlege.

Strofa este încărcată nu numai de patimă, dar și de taină. Inefabilul zborul-ul în nemărginire și al convorbi-rH cu Dumnezeu vibrează virtual aici. Tiparul ritmic e spart

prin acel *da*, care se cere și accentuat și separat prin pauză de restul versului, pentru ca emoțiunea să crească prin asonanta din accentul verbului *naște* și să culmineze acustic în accentul ultimei silabe a versului din cuvântul reliefat *păcat*.

Cu totul remarcabile și deșteptând un efect rar sunt rimele: o *altă lege, sunt legat, să mă dezlege*. Ele cad pe rând în firul a trei versuri succesive, se asociază, se influențează reciproc, îmbogățindu-și înțelesul și căpătând o putere expresivă nouă, întemeiată pe asemănarea acustică între *lege* și *dezlege*.

Din punct de vedere etimologic, verbele acestea n-au nimic comun cu substantivul *lege* în sens de religie. Dar apropierea cuvintelor într-aceeași frază, și încă cu rimă, creează ceva ca o sugestie etimologică. Pentru cazuri asemănătoare din vorbirea zilnică, filologii au termenul etimologie populară. L-aș adopta, dacă el ar ține seamă de caracterul afectiv al acestei forme, pe care aș numi-o *etimologie afectivă*. Apropiate acum și etimologic, cuvintele se întrepătrund. Aparținând textelor liturgice, ele capătă o sporită rezonanță religioasă. Titanismul, cu elanul spre absolut, nu se oprește nici în fața hotarelor dumnezeiești. Pe fondul acesta, cu atât mai mult se reliefează cuvântul *vecinicia* care, stând la mijlocul frazei, îmbrățișând patru silabe și purtând un deosebit accent de intensitate, domină restul frazei și, împreună cu contextul, îndreaptă parcă privirile spre acea cupolă centrală care este zborul în spațiu și vorbirea lui Dumnezeu.

În acest ansamblu, cu atât mai sugestivă este schimbarea de subiect din ultimul vers:

Ș/ *vreau să mă dezlege*.

Subiectul nu este *veșnicia*, cum s-ar părea, ci rămâne nedeterminat. Dacă subiectul cel nou, *El*, ar fi fost indicat, ar fi fost o stângăcie. Schimbarea aceasta a subiectului și

forma nedeterminată, erau aici singurele mijloace stilistice posibile.

Ne apropiem astfel de mijloace noi stilistice, cerute de *inefabilul* spre care de acum se îndreaptă poema.

Acordurile strofelor de încheiere dintr-un ansamblu având o viață proprie, cer și o măiestrie deosebită. După cum la sfârșitul celorlalte unități tectonice, tot astfel și aici, în centru rămâne tot icoana Luceafărului, în strofa *da, mă voi naște din păcat* vibra un zbucium fără pereche. Trecerea bruscă la scenele Cătălin-Cătălina ar fi fost o stângăcie. Trebuia o distanțare de arătatul avânt titanice.

În strofele anterioare forma verbală *era* prezentul. O abruptă schimbare de timp ar fi fost supărătoare. De aceea strofa de încheiere a acestei părți are verbal o structură specială:

Și se tot duce... s-a tot dus.

De dragu-unei copile, S-a rupt din locul lui de sus.

Pierind mai multe zile.

Cum vedem, după izbucnirea: *vreau să mă dezlege*, strofa citată începe tot cu prezentul: *Și se tot duce*, în care tot exprimă prelungirea în absoful, cu atât mai mult cu cât impresia aceasta e sporită prin repetarea în paralelism a cuvintelor din emistihul următor. Acum însă verbul este la trecut: *s-a tot dus*, și e urmat de gradația *s-a rupt*. Avem deci o repetare de perfect compus, formă care zugrăvește faptul trecut, distanțat și fără vibrarea pasională care se cerea potolită înainte de a începe motivul următor, în această strofă se strecoară totuși o deosebită notă afectivă, vădită mai întâi în repetarea *s-a tot dus*, apoi în ușoara ironie înduioșată strecurată în versul:

De dragu-unei copile, în care contrastul disproporționat dintre avânt și valoarea lucrului dorit, sunând ca o discordanță, face să vibreze într-o notă de tranziție ceva din conflictul care stă în inima poemei și se

va desfășura mai târziu.

Parolei cu determinările de timp ale sistemului verbal, raporturile spațiale devin un mijloc expresiv.

În cele două coborâri am întâlnit destule momente de contrast, menite să ilustreze, odată cu distanța în spațiu pe axa sus-jos, și pe aceea a structurii sufletești, în forme verbale, în expresii, el apărea neconținut sub raportul absolut și în perspectiva nemărginirii. N-u numai acele opoziții de lumină și de umbră, mereu reînnoite și potențate, dar înseși sentimentele se împleteau și se desfășurau potrivit distanței.

De la început, la ea *dorința-i gata*, un aspect de stil nominal și totodată ceva în oare starea este mai importantă decât obiectul care o provoacă. Apărea starea de dorință ca dorință, ca o dezlănțuire a instinctului și nu neapărat pentru el, cum este în *îi cade dragă tata*, pe care o urmărește ca de *suflet să se prindă*. Se anunță astfel poziția conflictului.

Acest nesațiu al sufletului rămâne la el dominantă, chkir și când mai târziu vorbește la el patima. Și pretutindeni apar mijloace stilistice menite să-l înalțe. De pildă, în versul unde amintește faptul coborârii lui: *am cobor/t*, urmează ca o contrapondere pronumele posesiv înaintea substantivului, formă inversă care este o reșezare pe un pedestal înalt:

Am coborât cu-al meu senin

Aici, ca și în finalul: nu moi cade *din tot înaltul*, adjectivul devine substantiv pentru a exprima absolutul. Chiar și acolo unde apar expresii *care* în aparență aparțin limbajului comun: ou *nu-nțelegi tu oare, cum că eu sunt nemuritor*, în context ele au ceva primitiv și par o sforțare de a se apropia de inteligența ei.

La fel în portrete. După cum am arătat, ei nu poartă pe cap o coroană oarecare, ci *coroana-i*, ca un atribut

firesc al titanului. Tot astfel în *marmoreele brațe*, prin articol atributul se reliefează ca ceva de la sine înțeles.

Pretutindeni, nu numai în verb, dar în toată structura limbajului, apar mijloace stilistice potrivite atmosferei înalte. Printre acestea, determinările adverbiale cer o mențiune specială. Ele servesc nu numai ca mijloace firești de înscenare în spaț RIJ și timpul poemei, dar și ca expresii de valoare, ca elemente de conflict.

Dintre coordonatele spațiale, este aici de relevat cum cele care accentuează linia verticală predomină față de cele orizontale. Mărginindu-mă numai la câteva momente, relev cum atât scena jocului în oglindă cât și chemarea ei, apoi scena dintre Cătălin și Cătălina *într-un ungher* și mai ales *sub șirul lung de mândri tei*, sunt caracterizate nu numai printr-un spațiu mărginit, dar și printr-o accentuare de contur orizontal, pe când toate semnalizatoarele *Luceafărului* accentuează verticale spre nemărginit. Aceasta datorită nu numai situației lui în spațiu, dar mai ales pentru a sublinia neconținut contraste de valoare din structura conflictului. Când, de pildă, Cătălina cheamă: *Cobori în jos, luceafăr blând*, semnafoaforul *în jos* pe lângă *cobori pare o* tautologie; și totuși subliniind distanța și contribuind să dea viață spațiului estetic, *are o valoare stilistică*. Iar amintirea mării și a cerului din strofa:

— *Din siera mea venii cu greu la să-ți urmez chemarea, Iar cerul este tatăl meu și mumă-mea e marea.*

nu este numai un reflex din mitul titanului Hyperion, fiul cerului și al pământului, dar și o polaritate spațială pe linia verticalei, ca și prelungirea în jos co/o-n *palate de mărgean, în ocean*. Iar în strofa: *Ca în cămara ta să vin.*

Să te privesc de-aproape, Am coborât cu-al meu senin și m-am născut din ape.

motivul coborârii și al nașterii din ape este reluat, metafora aceasta atât de sugestivă: palatul ei, o cămară

pentru copilul nemărginirii, își capătă toată valoarea în polaritatea arătată.

Neconținut această direcție sus-jos revine sub cele mai variate forme, făcând să vibreze cu o viață proprie spațiul estetic al poemei străbătut de esența conflictului.

Spațiul idilei Cătălin-Cătălina este și el o formă și un rezonator al polarității arătate. Afară de rarele momente când cuvintele ei sunt reflexe ale adâncii rezonanțe a Titanului, pretutindeni vorbirea fetei are ceva cotidian, este un mijloc de contrast atât de viu, încât devine element al conflictului.

Din scenele anterioare idilei, iată, pe linia aceasta a cotidianului, cele două strofe care preced hotărârea lui de a se dezlega de nemurire: – Nu caut *vorbe pe ales*.

Nici știu cum aș începe – Deși vorbești pe înțeles, Eu nu te pot pricepe;

În contrast cu destăinuirea lui că este de esență superioară, în cuvintele ei apar expresii din cercul mărginit al cotidianului: nu caut vorbe pe *ales*; deși vorbești pe *înțeles*; *dacă* vrei cu *crezământ*. În locul sprintenelor și mai finelor expresii adverbiale corespunzătoare, se acumulează aici greoaiele expresii prepoziționale, semne de o mentalitate mai mărginită și valori necesare în configurația conflictului.

3. Idila

O lume nouă de mijloace stilistice și de ritmuri apare într-al doilea șir de teme, de la numele Cătălina, care de abia aici începe să fie numită împreună cu corelatul ei Cătălin, până la imagini tipice, cuvinte, expresii și legături sintactice contrastante cu cele din strofele anterioare.

Paralel cu cele două coborâri, acest al doilea aspect tectonic, grupul de strofe Cătălin-Cătălina, este și el divizat în două părți, însă într-un alt crescendo. Muzical privită, partea întâi a idilei are momente de scherzo între

două teme de ritm larg și înalt; partea a doua este un duo de fericire împărtășită din care se reliefează și vorbirea lui Dumnezeu și liberarea finală.

În opoziție cu trăsăturile de absolut din portretele Luceafărului, iată mai întâi aspectul stilistic al portretului lui Cătălin. Este zugrăvit în trei strofe; ele alcătuiesc o singură frază, care începe cu numele lui și se sfârșește cu numele ei, nume expresive, menite să-i fixeze dintru început ca o pereche pe pământ: *În vremea asta Cătălin.*

*Videan copil de casă, Ce împle cupele cu vin
Mesenilor la masă.*

*Un paj ce poartă pas cu pas
A-mpărătesii rochii, Băiat din flori și de pripas.
Dar îndrăzneț cu ochii.
Cu obrăjei ca doi bujori
De rumeni, bată-i vina, Se furișează pânditor
Privind la Cătălina.*

Sintactic, portretul lui Cătălin este o continuă relativizare: o țesătură de opoziții și de propozițiuni secundare. S-ar zice că omul trăiește nu prin propria esență, ci mereu raportat la altceva, la o anumită categorie: *copil de casă, umple cupele cu vin mesenilor, un paj ce poartă rochiile Împărătesei.* Pe când Hyperion purcedea din stihii, Cătălin este *băiat din flori și de pripas.* Cel dintâi era zugrăvit numai din simboluri ale nemărginirii, celălalt numai din reduse aspecte ale întâmplării. În toată fraza dezvoltată în cele trei strofe o singură propozițiune principală cu verbul relativizat: *se furișează pânditor privind la Cătălina*, în portretele Luceafărului fiecare verb este inima unei propozițiuni principale. De altă parte, observați cum același verb, a *privi*, sună aici și cum suna rostit de Luceafărul: *am coborât să te privesc de-aproape.*

Despre Cătălin aflăm amănunte mai multe decât

despre celelalte figuri, dar pentru că ele apar numai în aspecte sintactice subordonate, atenția alunecă repede asupra lor.

Privind-o, pajul are un reflex rostit interior:

Dor ce *frumoasă se făcu*.

Și mândră, arz-o focul; Ei Cătălin, acu-i acu

Ca să-ți încerci norocul.

Vorbirea aceasta interior trăită este alcătuită din două mișcări: una de uimire pentru frumusețea ei, cea de a doua, reflexul de încercare a norocului. Nimic înalt admirativ în stilul frumuseții absolute din portretul de la începutul poemei, necesar pentru a o înălța în sfera Luceafărului; portretul Cătălinei, văzut acum din optica aceasta a momentului, este contrastant. Oglindită de Cătălin, frumusețea ei trebuia să fie exprimată în stilul Cătălin.

Astfel apare aici un procedeu stilistic special, pe care francezii îl concep ca stil indirect liber, iar germanii ca vorbire trăită. Frumusețea fetei este zugrăvită cu propriile cuvinte ale kii Cătălin, care totuși nu sunt rostite real, ca în dialog, ci numai trăite interior de el ca pentru el. În textul autentic poetul a și indicat grafic momentul printr-o simplă liniuță, însă fără ghilimele, cum face când cuvintele apar ca într-adevăr rostite. Ca și în primul portret, apar și aici adjectivele: frumoasă și *mândră*, dar nu pentru o proiectare în absolut și în sferele cerești, ci pentru a o așeza pe pământ, *ca* joc al norocului. Toată strofa e țesută din expresii poporane: admirația *arz-o focul*; vocativul de îmbărbătare, *Ei Cătălin*, ca un apel la destoiniciile lui, apoi expresia familiară *acu-i acu* pentru a sublinia însemnătatea clipei, în sfârșit, finalitatea precisă *ca să-ți încerci norocul*. Rostit interior acum, cuvântul noroc rămâne ca un plan de rezonanță pentru a căpăta mai târziu, în final, un înalt sens de diferențiere.

Acest ton poporan este la început și în răspunsul Cătălinei:

— *Da ce vrei, mări Cătălin? la du-l de-ți vezi de treabă.*

Stilistic, între vocativul *mări Cătălin* și alcel o *dulce-al nopții mele Domn*, primele cuvinte adresate Luceafărului, este o lume. Și acustic este ateî un efect remarcabil. În edițiile Maiorescu, Ibrăileanu, Botez, versul al doilea al răspunsului ei sună:

la las, cată-ți de treabă.

Privind versul pe hârtie, lui Maiorescu i s-a părut că prin apostrofa textului din *Almanachulu* dentala **t** se ciocnește cu dentala **d**, ceea ce firește ar da un efect neplăcut prin repetarea unei baze de articulație apropiate. De fapt însă, Eminescu a pornit și aici de la efectul acustic al graiului în care, în cazuri ca acesta, se elimină vocala, iar consonanta **r**, asimilându-se lui **d**, dă acestei consonante un relief deosebit, ca și cum ar fi o dublă consonantă. Prin aceasta avem în vers o aliterație expresivă de trei **d**, menită să exprime viu acea primă reacțiune negativă, ceva ca o zguduire în fața neașteptatului.

Tonul familiar cu caracter **poporan** este reluat și în răspunsul lui Cătălin:

— *Dacă nu știi, ți-aș arăta*

Din bob în bob amorul, Ci numai nu te mânia, Ci stai cu binișorul.

Ipoteticul *dacă nu știi* este un răspuns pe registrul vorbirii de toate zilele, la acel largo de revenire a fetei după îmbierea când el cere: o gură, *numai una*. Față de cuvintele ei: *Dar nici nu știu măcar ce-mi ceri*, replica introdusă prin *dacă nu știi* este o coborâre în cotidian.

După pauza primului emistih *ai* strofei, urmează cu o repede desfășurare de perspectivă un emistih care face

una cu versul al doilea, un enjambement expresiv pentru rapiditatea mirajului către oare vrea să o atragă. Dramatismul momentului este aici însoțit și de gest. Vezi parcă schițându-se gestul ei de respingere, când citești potolirea lui: *ci numai nu te mânia, ci stai cu binișorul*, iarăși în registru poporan. Potolind primele ei reacțiuni, Cătălin trece la o mică lecție de *ars amandi*:

Cum vânătoru-ntinde-n crâng la păsărele lațul.

Când ți-oi întinde brațul stâng să mă cuprinzi cu brațul.

Și ochii tăi nemișcători

Sub ochii mei rămâie... De te înalț de subsuori.

Te-nalță din călcâie;

Când fața mea se pleacă-n jos.

În sus rămâi cu fața, Să ne privim nesățios

Și dulce toată viața;

Și ca să-ți fie pe deplin

Iubirea cunoscută, Când sărutându-te mă-nclin.

Tu iarăși mă sărută.

Este în aceasta lecție de *ars amandi* un pronunțat caracter de anacreontica potrivită pentru întregul stil al pajului, în versul anterior, *ci stai cu binișorul*, era ceva din atitudinea de siguranță a unui expert. În prima comparație: *cum vânătorul-ntinde-n crâng...* pleca de la un exemplu luat din lumea curentă. Este suficient ca să apropie cineva comparația aceasta de aceea: *ca două patimi fără saț și pline de-ntunerice*, ca să măsoare distanța între cele două stiluri. Momentul nou cerea un mijloc stilistic adecvat. În spațiul estetic mărginit și raportat la cotidian al acestui început de idilă apare un procedeu pe care, în lipsă de alt termen, l-aș numi figura relativizării reciproce. Prin repetate planuri paralele, avem un neconținut îndemn nu numai de reciprocă apropiere, dar și de secundare. La Luceafărul, pronumele posesiv avea ceva

înalt: *am coborât cu al meu senin; sfera mea, soarele e tatăl meu; odorul meu nespus; nemurirea mea; lumea mea.* Față de acestea, observații pronumele posesiv la Cătălin, *ochii mei, fața mea, capul meu, noaptea mea, durerea mea, iubirea mea, visul meu,* și aceasta în numărul restrâns de strofe în care apare el. Astfel, la primul avem o neconținută ridicare în sfera înaltă, la secundul, ceva ca o încheștare în amănuntul senzual. Firește, în această ars aman di anacreontică, în centru stă neconținut îndemnul posesiunii.

Pentru intensificarea efectului, figura aceasta a acțiunii reciproce era singura necesară, iar drept corelat expresiv observăm repetarea aceluiași raporturi sintactice, variate numai pentru a evita monotonia și pentru a scoate în relief anumite aspecte: *când ți-oi întinde brațul, să mă cuprinzi cu brațul; ochii tăi sub ochii mei rămâie; de te înalț de subsuori, te-nalță din călcâie; când fața mea se pleacă-n jos, în sus rămâi cu fața; când sărutându-te mă-nclin, tu iarăși mă sărută.* Pentru evitarea monotoniei și sporirea efectelor, e în acest context remarcabilă așezarea cuvintelor puse în paralelism. Dacă paralelismul *brațul* stă la sfârșit de vers, paralelismul următor, *ochii*, stă la începutul versurilor, iar imediat după aceasta paralelismul *subsuori-călcâie* cade la sfârșitul versurilor. Dar a continua jocul acesta, oricât de variat, ar fi însemnat a-l mecaniza. De aceea, în strofa: când fața *mea*... apare un nou mijloc de confruntare, substantivul *fața* fiind pus de data aceasta într-o opoziție ca de hiasm, la începutul și la sfârșitul – unității sintactice. Această distribuție apare și în strofa ultimă, de data aceasta în ultimele ei două versuri, unde însă paralelismul nu mai stă între substantiv și substantiv, ci între cele două forme ale verbului a *săruta*.

Prin toate aceste mijloace, această ars amandi este străbătută de un viu lirism și minunat intercalată în

desfășurarea poemei. Opozițiile arătate și variațiile în așezarea cuvintelor opuse dau o viață deosebită momentului, iar stilul verbal al lui Eminescu are aici adevărate triumfuri.

Pentru finețea artei este interesant momentul când Cătălina pare că ezită, dar de fapt ea e prinsă în vrajă și cumpăna începe să se încline. S-ar părea că versul: *mai nu vrea, mai se lasă* marchează o ezitare. Dar cele două adverbe care preced: *și rușinos și drăgălaș* indică un început de înclinare.

Prin armoniile și opozițiile de sentiment, grupul strofelor în care Cătălina mărturisește pajului iubirea ei pentru Luceafăr sunt printre cele mai măiestrite din câte s-au scris vreodată nu numai la noi. Odată cu întreaga idilă, ele au fost, firește, bagatelizate de critica la modă azi. Cu atât mai mult se cuvine să descifrăm ceva din taina atât de subtilă a seducției foir, așa încât să poată fi văzută de toți.

Esența sentimentului are aici o astfel de expresie, încât selecția și stilizarea imaginilor fac una cu stilizarea muzicală. Și aceasta e departe de a fi, cum se crede, o schemă monotonă. Pentru a putea urmări viața formei este necesar să privim pe rând strofele. Începutul mărturisirii are un caracter de scherzo, menit să exprime trăsătura de unire între cei doi, firea Jor: *Și-i zise-ncet: – Încă de mic*

Te cunoaștem pe tine, și guraliv și de nimic, le-ai potrivit cu mine...

Este atâta simplitate și firesc în strofa aceasta, încât ar părea o frază luată din vorbirea curentă. Țesută numai din expresii populare, ea pare anume alcătuită pentru a da mijlocia umană care vorbește aici instinctiv prin fata de împărat. În concordanță cu aceasta, observații vocalizarea. Ritmic, întreaga structură este caracterizată printr-o succesiune de / accentuat. Din cele opt accente ale strofei, șapte cad pe vocala /: *zise, mic, ține, guraliv, nimic, mine.*

Faptul este cu atât mă «i relevant cu cât în toate rimele strofei avem, fapt rar la Eminescu, aceeași vocală accentuată, anume /. De altă parte, de cinci ori apare / neaccentuat ca un acompaniament. S-ar zice un joc grațios de vocale, care sugerează ceva de ușoară confidență amicală. Cuvântul generator de armonie este *mic*. Nu este o întâmplare că echivalențele lui în toate limbile europene au toate aceeași vocală, în majoritatea cazurilor accentuată”.

În strofa aceasta cuvântul generator de armonie fiind *mic*, în jurul lui s-a grupat acea armonie simbolică de / accentuat. Se învederează astfel că armonia eminesciană, departe de a fi „o metronomie a somnului”, este un viu mijloc de a caracteriza. Sunet, cuvinte, sintaxă, imagini, ritmică fac una cu esența fiecărui moment care se cere exprimat. Iar cine vrea să pătrundă și să guste poezia eminesciană trebuie să se identifice cu această dinamică a expresiei, vădită aici în opozițiile de la strofă la strofă.

După această strofă, în care înclinarea viitoare a fetei începea să se desemneze, deodată ritmul de scherzo se curmă pentru a face loc unui largo în ton înalt, cu mijloace stilistice care te ridică din sfera poporană. Tema anterioară a înclinării spre Cătălin se ciocnește acum cu tema dorului de Luceafăr: *Dar un luceafăr, răsărit*

*Din liniștea unitarii, Dă orizon nemărginit
Singurătății mării.*

Imagini ca *liniștea uitării* și *dă orizon nemărginit singurătății mării*, în care stă un deosebit accent de înțeles tocmai pe o noțiune nominală abstractă și înalt calitativă, trec cu mult de sfera monedei mărunte a imaginilor strofei anterioare. Un critic raționalist ar putea chiar să găsească aici un cusur de neverosimil. Cum este posibil ca aceeași persoană, care cu puțin înainte grăia: mân *Cătălin, ia du-l*

* în cuvântul acesta, este aici nu numai nota lui

proprie, dar mai ales una de apropiere, amicală. Momente stilistice de acestea pot deștepta întrebarea dacă însăși etimologia cuvântul *mic* nu trebuie căutat în *amicus*, căderea lui o inițial explicându-se și prin legături sintactice care duceau la ciocniri de vocale, deci la elidare și prin tendința de prescurtare proprie limbajului afectiv, ca în francezul mă *mie*. În genere, se ia prea puțin în considerație momentul afectiv în schimbarea sensurilor și chiar în stabilirea etimologiei cuvintelor.

de-ți vezi de treabă, te-ai potrivi cu mine și celelalte, să se ridice la vorbirea cu caracter absolut, în care în chip înalt adjectivele sunt substantivizate și legătura cuvintelor vădește o înaltă abstracție. S-a relevat chiar ca o scădere generală a poemei alăturarea de expresii populare și construcții înalte, care nu s-au contopit armonic.

Obiecțiuni ca acestea arată însă că cei care le fac nu pătrund și nu gustă îmbinarea dintre liric și dramatic, proprie acestei poeme. Schimbarea vocabularului, sintaxei și a ritmului era în strofa aceasta o necesitate stilistică. Într-o dramă sau într-un roman, schimbarea bruscă și atât de adâncă în felul de a vorbi al aceluiași personaj ar putea fi privită ca o scădere, semn de neverosimil.

Plăsmuirea lui Eminescu este însă o poemă care, pe lângă mijloacele de contrast și conflict ale dramei, are în plus și toate resursele atât de fine proprii lirismului. Și, printre acestea, ciocnirea temelor muzicale este una din cele mai adânci taine ale lirismului.

Strofa aceasta este încercarea ultimă de limpezire a propriului ei suflet, dominat încă de nepătrunsul farmec care o atrage spre Luceafăr. Încercarea supremă de a se identifica esenței lui. De aceea are și o gravitate deosebită, aproape ceva suprauman în felul cum răsună accentele. De fapt, cele două motive generatoare *ale* poemei: apropiere și straniu, vibrează aici cu un adânc fatidic.

Versurile neperechi: *dar un luceafăr răsărit* și *dă orizon nemărginit*, primul sugerând impresia de tainică licărire prin multiplicarea licvidelor; al doilea, pe cea de atracție spre nemărginit prin accentul propriu, au toată puterea de înălțare într-o lume superioară. Dimpotrivă, în versurile perechi, se strecoară mai întâi în: *din liniștea uitării*, straniul. Această construcție specială, substantiv alăturat substantivului pentru a reda ceva înalt calitativ, își are centrul de gravitate în ultimul vers al strofei: *singurătății mării*. Dominanta fiind pe *singurătate*, cuvântul e aici greu de înțelesuri, concentrând în el apăsătoarea deosebire menită să-i separe veșnic.

Un largo maiestuos și lent, străbătut de melancolie, se vădește în toată structura strofei. De unde strofa anterioară, cea de scherzo, era alcătuită din 20 de cuvinte, strofa supremei încercări de a se identifica esenței lui nu are decât 12 cuvinte, fiind sub raportul acesta cea mai redusă din întreaga poemă. Aceasta duce la acel lento, oprirea mai îndelungată asupra conținutului silabelor, de relevare a destinului, ceea ce dă un ritm contrastant față de sprinteneala anterioară.

Inaccesibila înălțime concretizată în construcția *singurătății mării* purtând accentul pe *singurătate*, sublinia neobișnuitul din strania aspirație a Cătălinei. După aceasta nu putea să urmeze decât destinderea omenească, *plânsul*.

Și tainic genele le plec.

*Căci mi le împle plânsul, Când ale apei valuri trec
Călătorind spre dânsul;*

Copila stă aici în fața destinului, care în chiar clipa aceasta i se dezvăluie.

În farmecul cadenței este o suverană măiestrie; strofa rămâne printre cele menite să deștepte o mereu reînnoită admirație. Și după cum poetul, tot astfel și criticul e frământat de întrebarea: unde vei găsi cuvântul

să exprime adevărul? La orice temperatură, gesturi și frazele laudative rămân vorbe. Idealul ar fi să poți împărtăși direct adâncul. Dar până la judecata de apoi nu se poate ști cine anume a trăit mai aproape de poet farmecul marilor lui momente. Și fără să vrei îți apare o icoană: Concertul lui Tizian: taina unul aord prins pe clavecin, intens trăită în privirea executantului care caută o altă privire. Ar fi idealul. Ce păcat că n-ai chip să transmiți astfel în sufletu' oricui ceea ce adânc nu se poate spune decât trăind inefabilul! Dar pentru că nu-l poți arăta altfel, ești nevoit să privești iarăși și iarăși realitatea cea de taină: unica îmbinare de structuri expresive, de imagini, de cuvinte, de silabe, de sunete, de accente... Observați cum din 15 silabe, câte alcătuiesc primele două versuri, 7 conțin sunetul e, cea mai slabă ca rezonanță dintre toate vocalele. Iar dintre aceste silabe 5 consecutive alcătuiesc ol doilea emistih al primului vers, având și în silabele accentuate sunetul e. Versul al doilea, după un text inexpressiv, conține în silabele neaccentuate e, iar în cele accentuate vocalele întunecoase u și /, urmate de nazale în grup cu alte consonante, *ceea* ce, prelungind durata și umbrind vocalele, le dă un aspect acustic sporit. Pe acest fond, consonantele capătă un caracter expresiv propriu. Cuvântul generator de armonie este aici *plânsul*. De la el a purces un îndoit efect. Într-adevăr, umbrirea vocalei accentuate răsună și în cuvântul anterior *umple*. Apoi grupul de consonante *pl* care, stând la începutul cuvântului *plasul*, rămâne asociat cu întreaga lui tonalitate, revine de două ori: în rima anterioară *plec*, apoi în versul *umple* care precede imediat cuvântul *plânsul*.

Fondul cansonic pe care se reliefează acest efect de descărcare emotivă a grupului *pl* este alcătuit de o întreită repetare a licvidei /, independentă de grup. Iar în cazul că în toate aceste repetări ale licvidei ea este

constant asociată silabic cu vocala e, care revine de șapte ori în aceste două versuri, constituie fondul vocalic de armonie în care licvida și grupul *pl* răsună caracteristic.

Astfel vibrează înlăcrimata descărcare la această răscruce a destinului.

A treia strofă din mărturisirea Cătălinei este o dureroasă prelungire a depărtării semnalizate prin *spre dmsul*.

În toată poema e o mare varietate și alternanță în rime. Din 98 de strofe numai nouă au în tusaltru versurile aceeași vocală accentuată în rimă. M-ar duce prea departe să arăt că aceasta nu este o întâmplare și să mă opresc la fiecare valoare. De regulă, în această poemă strofele rimate în aceeași vocală accentuată secondează certe efecte. Dar lucru remarcabil: din cele 9 strofe construite astfel, trei aparțin celor 7 strofe care sintactic alcătuiesc grupul răspunsului Cătălinei. Acestea sunt strofele: *Ea-l asculta pe copilaș...; Și-i zise-ncet...;* în sfârșit strofa aceasta, menită să accentueze depărtarea:

Lucește c-un amor nespus.

Durerea să-mi alunge. Dar se înalță tot mai sus.

Ca să nu-l pot ajunge.

Această frecvență a strofelor, oare repetă aceeași vocală, accentuată în tusaltru rimele într-un context atât de redus, nu este lipsită de efect. Cititorul păstrează încă în ureche acel grațios dans de - și nu numai în rime, dar în toată strofa de scherzo, după care urmează descărcarea aceea de plâns, care se încheie cu acel indicator al depărtării: *călătorind spre dmsul...* Și imediat după aceasta urmează strofa care prin repetarea lui - uaccentuat în cele patru rime subliniază depărtarea - u fiind în limba noastră vocala cea mai proprie pentru a prelungi o chemare în depărtări. Iar împrejurarea că aici în rimele neperechi *u* este umbrit de nazală urmată de

consonantă, subliniază dureros depărtarea.

Mai este în poemă o strofă construită numai în - u accentuat în rime: *Hyperion* ce *din genuni*... Și efectul este tot o sugestie de depărtare, dar cu notă gravă și maiestuoasă a tainei divine.

Un astfel de efect brusc întrerupt ar fi fost aici lipsit de ecou larg. După cum strofa în - /reia această vocailă în strofa următoare prelungindu-i efectul, tot astfel strofa în - uaccentuat este urmată de o strofă care duce mai departe ecoul aceleiași vocale, de data aceasta nu în rimă, ci simetric la începutul primelor două versuri:

Pătrunde trist cu raze reci

Din lumea ce-l desparte... În veci îl voi iubi și-n veci

Vă rămânea departe...

Repetarea în cele două aripi ale versului penultim a aceleiași expresii, în *veci*, pare că pecetluiește situația, iar cadența ultimă pe cuvântul rezonator *departe* totalizează toate sugestiile acustice arătate...

Mărturisirea aceasta s-ar fi putut opri aici. Îi lipsea însă o clausulă, în care să se ciocnească o dată motivul instinctului cu motivul straniului, ca un semn cert al nepotrivirii. De aici necesitatea și ritmică și de înțeles a strofei ultime, care punând în opoziție noaptea cu ziua, după coordonatele spațiale din strofele precedente, stabilește definitiv situația prin straniul coordonatelor temporale:

De-aceea zilele îmi sunt

Pustii ca niște stepe, Dar noapțile-s de-un farmec sfânt

Ce nu-l mai pot pricepe.

Astfel acordul ultim al mărturisirii, totalizând timpul afectiv, subliniază straniul situației. *Cătălina* face o deosebire între zilele și nopțile ei: *z//ele sunt pustii*, iar *noapțile-s de-un farmec sfânt*, e drept, dar pe care *nu-l mai pot pricepe*. Această deosebire se cere integrată în

substratul de mentalitate populară, cu care în atâtea momente anterioare Cătălina s-a identificat stilistic.

În vorbirea normală, ca și în toată mentalitatea populară, se face o răspicită deosebire între zi și noapte, vădită și în această particularitate sintactic-stilistică a limbii noastre: spre deosebire de toate celelalte popoare romanice și, după câte știu, și de popoarele înconjurătoare, la noi urarea de zi și de seară este stilistic deosebită de cea de noapte. Zicem *bună ziua* și *bună seara*, însă *noapte bună*, cu accentul pe adjectiv după substantivul fără articol. Un întreg aspect de expresie populară stă în această deosebire. Iar sociologia unei populațiuni rare, și prin urmare distanțate, deoi ursită trăirii în grupuri mici și izolate, a contribuit și ea la cristalizarea acestor forme contrastante. Pentru mijlocia omului primitiv, de noapte se leagă un întreg cortegiu de asociații negative. Această ciudățenie a inversiunii raporturilor normale dintre zi și noapte, accentuată de Cătălina aici în ultimele cuvinte ale mărturisirii ei, subliniază straniul situației și, odată cu aceasta, un început de potolire a avântului spre ceresc.

Chiar și acustic momentul este secondat prin frecvența în primele două versuri a vocalei - e -, care precede și urmează rima întunecoasă sunt, ca un fel de repetare menită să sugereze și pe calea aceasta impresia de monoton.

Deși ultimul vers al mărturisirii, ce *nu-l mai pot pricepe*, se cere pronunțat cu un acent scăzut, ca o coborâre de brațe neputincioase, în clausulă aceasta vibrează, odată cu deznădejdea, deznodământul poemei. Sublinierea aceasta interiorizată, deci cu atât mai adâncă, a neputinței de a pricepe, este acordul final firesc al întregii mărturisiri. Și sintactic e indicată discordanța: ce *nu-l mai pot pricepe* nu este, așa cum se pare, o relativă, nu adaugă nimic la *farmec*, ci, indicând o consecință, leagă

momentul de ceea ce va urma.

Privită în total, mărturisirea Cătălinei înseamnă o apropiere de confident. Tematic, accentele calde din suprema-i încercare de a se identifica Luceafărului erau necesare pentru a face să răsunе contrastant începutul iubirii noi. Prin implicita nevoie de consolare, ele pregătesc un crescendo în apropierea dintre cei doi.

Precedată de atenuantul: *Tu ești copilă*, expresia populară din replica lui Cătălina *asta e...* subliniind stereotipic absurdul, este ca o chemare la cerințele simțului comun.

Ca un pendant la straniile perspective ale lui Hyperion, făcute numai în numele lui, totdeauna în singular, Cătălin vorbește acum în numele amândurora:

— *Tu ești copilă, asta e...*

Hai ș-om fugi în lume, Doar ni s-or pierde urmele și nu ne-or ști de nume.

Replica este o revenire la tonul de scherzo. Și, față de accentele de imperativ din vorbirea Luceafărului, perspectivele de mai sus urmează ademenitor:

Căci amândoi vom fi cuminți.

*Vom fi voioși și teferi, Vei pierde dorul de părinți
Și visul de luceferi.*

Revenind la motivul Luceafărului, finalul acesta are un ton deosebit. În fericirea celor doi, ea va pierde dorul de părinți, de care nu era vorba, și visul de luceferi. Pluralul acesta confundând oarecum pe Hyperion în anonim, îl coboară de pe pedestalul unicității lui.

N-am avut până acum decât prea rar prilejul să arăt cum cuvântul este subliniat de gest. Dar în ultima strofă mai ales, care se poate asemana cu ieșirea din scenă a doi actori, parcă vezi gestul demonstrativ și de îmbiere ol lui Cătălin și pășirea lentă a celor doi spre culise.

Aruncând acum o privire asupra acestui ansamblu,

care este prima parte din idila Cătălin-Cătălina, vedem cum pe acest fond se reliefează cele 7 strofe de mărturisire ale fetei de împărat. În accentele atât de variate ale Cătălinei problema de artă era nu de a da expresie unei proprii vibrațiuni lirice văzută numai din unghiul poetului, ci se cerea ca arta lui Eminescu să se înalțe la identificarea cu un fel eterogen, păstrând în aceiași timp toate rezonanțele proprii lirismului lui.

Este atâta pătrundere prin simpatie în simțirea fetei de împărat și totodată atât dramatism în rapida succesiune a stărilor ei, este atâta armonie îmbinată cu puterea de a caracteriza, încât se realizează aici deplin unul din cele moi înalte idealuri de poezie, de a uni indisolubil propria vibrațiune cu adâncirea într-o esență eterogenă.

Din toate mijloacele relevate, amintim pe scurt succesiunea și opoziția ritmică a strofelor. Două tacturi inițiale de uimire în primul emistih al strofei *Ea-l asculta pe copilaș...* sunt cu atât mai expresive cu cât primul tact rupe schema metrică. Uimirea vibrează în toată strofa; toate rimele sunt în a accentuat și această vocală se repetă de patru ori în ultimul vers. Contrastant, urmează strofa de scherzo, cu acel dans grațios de *i* care revine constant și în toate rimele. Armonia și caracterizarea fac și aici una. Potrivit ritmului acesta, cuvintele se înmulțesc în strofă, pentru ca în cea următoare să atingă contrastant cel mai redus număr, impunând un lento și exprimând astfel ceva din majestatea inaccesibilă la care a-i vrea să se înalțe Cătălina. Dar după sublinierea aceasta a straniei singurătăți a mării urmează, pe fondul repetărilor vocalice și al acompanierilor de licvi-dă, acele repetări ale grupului *pl* în care vibrează atât de viu descărcarea plânsului. După acea dureroasă accentuare a depărtării în strofa următoare cu uaccentuat în toate rimele, nepotrivirea este subliniată, în ultimele două strofe, printr-o neconțință

ciocnire a motivelor. E un paralelism de versuri care arată mișcarea de apropiere în simetrică opoziție cu zădărnicia acestei mișcări.

Este atâta viață și atât dramatism în aceste 7 strofe, în fiecare vers vibrează atâta armonie și vorbește atâta caracterizare, încât grupul acesta reprezintă una din culminațiile artei eminesciene. Suntem departe de concepția versificației lui Eminescu înfățișată ca o armonie adormitoare; dimpotrivă, nu e moment care să nu fie străbătut de o spiritualitate proprie, învederând un dinamism nebănuit.

4. Inefabilul

Dacă scena primă dintre Cătălin și Cătălina are pe alocuri în vorbire ceva sprinten și șăgalnic, mișcarea însăși a actorilor când se îndreaptă spre culise, are un tempo mai lent.

În contrast cu mișcarea aceasta lentă de la sfârșitul idilei, cu atât mai dramatică este brusca izbucnire a năprasnicului elan în spațiu. Eminescu se af la în fața unei cerințe noi și din cele mai grele. În întreaga poemă simți fiorul nevăzutului. Dincolo de vraja versurilor, vibrează ceva ca un ecou din adâncurile metafizice. Dar aici, în această cupolă centrală care este convorbirea cu Dumnezeu, elanul titanic este dramatizat prin permanenta rezonanță a inefabilului. Poetul a stăruit, cum n-a stăruit asupra nici unei părți, asupra complexului din care face parte.

Pentru cel care se adâncește numai în ideile lui Eminescu și nu trăiește forma însăși a poeziilor lui, adesea rămâne impresia neîntemeiată a unei reflexivități exagerate. Impresia cade la sfârșit, ca o concluzie, în *Luceafărul* însă sufletul reflexiv al poeziei nu mai stă la sfârșit. Este atât de viu încadrat în dramatismul poemei, mișcarea întregului tinde atât de firesc spre dezlegarea

supremă, încât cele trei etape: ascensiunea la Dumnezeu și viziunea cosmică, rugăciunea, liberarea, sunt tot atâtea etape dramatice ale absolutului patimii care caută dezlegarea omenescului în plan dumnezeiesc. Și faptul că Eminescu a plăsmuit anume acest ansamblu înaintea celorlalte părți ale poemei confirmă că a văzut aici cheia de boltă a întregului.

Către convorbirea cu Dumnezeu tinde întreaga desfășurare anterioară, și din lumina acestei cupole centrale cad restrângeri spre tot ce urmează.

Îndeosebi zborul Luceafărului va deștepta totdeauna o deosebită admirație.

În primele tacturi, o propozițiune redusă la elementele ei cele mai simple: predicatul *porni*, urmat de subiectul *Luceafărul*, deschide ca o încordare concentrată ascensiunea. Din însăși concentrarea aceasta te aștepți să izbutească viu mișcarea. Ca să măsoari valoarea acestor două cuvinte, e de ajuns să încerci inversiunea lor. Schema silabică ar rămâne aceeași, dar valoarea expresivă a celor trei măsuri ar fi pierdută. Să faci atei pauză după verbul a *porni* ar fi ca o *contradicția în adjecto*, oare ar anihila dinamica verbului. De altă parte, substantivul acesta, după verb și înainte de pauză, capătă un relief deosebit. Fiind vorba de un subiect fără pereche, te aștepți la o încordare la fel. Pauza aici este deosebit de expresivă: e ca un reazim pentru elanul nemărginit.

Sub arătata impresie și după pauză, observați acum mișcarea largă a întregii strofe: *Porni luceafărul. Creșteau*

În cer a lui aripe, și căi de mii de ani treceau în tot atâtea clipe.

Emistihul al doilea face una cu versul următor. De altă parte, în cadrul acestei nui-șcări, inversiunea a *lui aripe* accentuează maiestatea, iar prin posesiv *aripile* apar ca un atribut firesc, cum într-a doua întrupare apăreau

coroana și marmoreele brațe.

Pentru a da amploare, mișcarea de largo se repetă paralel în uhomele două versuri ale strofei, exact în aceeași poziție ca în primele două grupe, dar și întreaga structură sintactică: imperfectele *creșteau* și *treceau* sunt urmate de determinări adverbiale și de substantive. Repetarea acestor construcții sporește impresia de adâncire în spațiu. Ea face una cu paralelismul celor două mișcări de enjambement.

Acustic, această impresie a trecerii clipelor este susținută prin aliterațiunea consonantei *t*: observați după *t* inițial din *treceau*, care introduce această unitate ritmică, repetarea ca de cronometru de patru ori a sunetului în: tot *atâtea clipe*.

Pentru viziunea spațială a *k»* i Eminescu reprezentările care se leagă de creșteau *în cer a lui aripe* nasc întrebarea dacă această impresie de creștere raportată la axa verticală a poemei: sus și jos, este văzută ptastic din perspectiva de pe pământ sau din perspectiva de sus. Văzută de jos, creșterea aripilor este o imposibilitate plastică. Dimpotrivă, privită de sus, din perspectiva către oare tinde acum astrul, ea este plastic adevărată.

Firește, aceasta nu cu preciziunea cerută de o scenă pe pământ, dar în acel ansamblu imprecis și sugestiv în care cuvintele sunt întrebuințate și pentru apropierea tor de o esențialitate irațională. Privite în contextul inefabilului, creșteau, *cer* și *aripe* au un orizont absolut, par atribute sugerând etan, putere, nemărginire.

Dacă prima strofă a zborului se încheie cu impresia timpului vertiginos care biruie spațiul, strofa a doua vrea să concretizeze imensitatea spațiului făcând una cu viteza.

Un cer de stele dedesubt.

De-asupra-i cer de stele - Părea un fulger ne-ntrerupt

Rătăcitor prin ele.

Fără îndoială, imaginea este una din cete mai strălucite și originale din literatura lumii. Deși aici adâncesc numai forma operei privite în sine, totuși pentru adevărul plastic al viziunii, să-mi fie îngăduită întrebarea: este imaginea aceasta pură fantezie a poetului, sau elementele ei au ceva din plasticitatea unei experiențe care a fost apoi încorporată și transfigurată în acest ansamblu? Ocolul va fi numai aparent, căci va servi să caracterizeze imaginea.

Este cunoscută iubirea poetului pentru aspectele nocturne ale naturii. Atât în ținutul original al Moldovei de Nord, bogat în lacuri, cât și aiurea, nu o dată e\ a avut prilejul să admire chipul cum în luciul lacustru se oglindește cerul înstelat. Pentru fiecare din nenumăratele licăriri de sus licărește o alta în apă. Iar în nopțile ou descărcări electrice din senin un fulger izbucnește câteodată și pare că unește cerul de sus cu cei de jos. De bună seamă, Eminescu a contemplat adesea spectacolul acesta. Iar faptul că a trăit acest aspect al naturii nu scade întru nimic originalitatea imaginii. Rânduri de oameni de pretutindeni au privit de nenumărate ori acest încântător aspect, poetul însă l-a păstrat neșters în amintire; și atunci când s-a ivit necesitatea, vechea experiență s-a însuflețit în acea minunată imagine: părea *un fulger ne-ntrerupt rătăcitor prin ele*.

Pentru originea imaginii, următoarea strofă din *Lasă-ți lumea...* se cere amintită:

*Înălțimile albastre Pleacă zarea lor pe dealuri,
Arătând privirii noastre Stele-n ceruri, stele-n valuri.*

Caracterul descriptiv al contextului învederează trăirea imaginii. Iar pentru al doilea element, viteza vertiginoasă a fulgerului, relev următoarea imagine din *Sărmanul Dionis*, prăbușirea eroului în spațiu: el *cădea ca*

fulgerul într-o clipă cale de mii de ani. Astfel se învederează cum elementele imaginii fuseseră) trăite de timpuriu și apăruse (ră) în felurite contexte înainte de a se contopi în această strofă fără seamăn.

Departe de a-i scădea originalitatea, faptele amintite o subliniază. Plăsmuirea personală a viziunii iese în relief și când o compari cu unele aspecte înrudite din literatura lumii. Imaginea lacului în care tremură cele două infinituni apare bunăoară și la poetul polon A. Mickiewicz, în balada *Lacul Vilelor*. Dacă te apropii noaptea de acest lac, ai stele deasupra, stele în adâncuri; ai crede că ești cufundat în spațiu într-un abis. Eminescu a cunoscut de timpuriu pe Mickiewicz. Și a cunoscut desigur și balada lui Asachi, *Jijia*, care e dată ca o imitație după zicerea poporană, dar de fapt urmează pas de pas pe poetul polon. Dar, la acesta, imaginea rămâne mărginită în sfera pur contemplativă a lacului legendar, este departe de orizontul și dinamismul imaginii eminesciene.

Dovadă că poetul a plecat de la impresia cerului înstelat în luciul apelor este că toate sugestiile din acest ansamblu se încheie vizual ou această imagine: luminile izvorâte din haos îl înconjoară pe zburător *ca niște mări de-a-notul*. La fel, stelele pe luciul apelor...

Paralel cu măiestria plastică a strofei, sugestiile ei acustice vin să colaboreze la impresia de multiplicată licărire. Încadrat între două silabe în u, primul vers: *un cer de stele dedesubt* înfățișează o repetare de șase e în undulație de accentuare și neaccentuare, ca tot atâtea licăriri în deportare. Iar emistihul a-l doilea al versului următor este o succesiune de patru silabe, toate cu repetarea aceluiași licăriri în e: *cer de stele*. Între aceste două șiruri de consonanțe, la mijloc două cuvinte mai lungi în u accentuat: *dedesubt, deasupra-i*, subliniază și acustic impresia de adâncire în spațiu proprie acestei vocale.

Nu este pentru prima oară când la Emimescu aliterațiunile în e, urmate de silabele în u accentuat, sunt menite să redea fluturarea multiplicată a lucrurilor care tremură și dispar în depărtare: *Vezi, rândunelele se duc; Stelele-n cer deasupra mărilor...* dar nicăieri ca aici, în:

Un cer de stele dedesubt, De-asupra-i cer de stele -
382

această sugestie nu este mai vie, poate și prin așezarea aliterațiilor ca două aripi oare încadrează cuvintele mai lungi și în u accentuat Din 15 silabe ale celor două versuri, 11 sunt în e, iar impresia de multiplicare este accentuată și prin repetarea cuvintelor în ultimul emistih.

Astfel, viziunea **pe** lastică este secondată de arătatele sugestii acustice, făcând una cu ele. Această colaborare între muzică și plastică stă în esența poeziei și marchează aici unui din marile ei triumfuri.

Ascensiunea Io Dumnezeu e actualizată în două moduri: prin zborul vertiginos în haos, apoi prin însăși ajungerea în fața nepătrunsului. Mijloacele stilistice și acustice sunt diferite. Cu tot extraordinarul ei dinamism, imaginea *fulger ne-ntrerupt* or fi uimit, dar nu s-ar fi realizat deplin fără o mai largă încadrare plastică. De aici, necesitatea strofelor:

*Și din a chaosului văi, Sur împrejur de sine, Vedea,
ca-n ziua cea dentii, Cum izvorau lumine;*

Cum izvorând îi înconjur

*Ca niște mări, de-a-notul... El zboară, gând purtat de
dor.*

Pin piere totul, totul;

În zborul acesta supranatural, ca să apropie imensitatea de formele reprezentărilor noastre, **apăr unele** imagini care, deși au vagul suprasensibilului, păstrează unele determinări temporale și spațiale: *stelele izvorăsc din a chaosului văi*; el le vede ca-n *ziua cea dentâi*, iar

imensitatea luminilor, ca să aibă ceva reprezentativ, îl înconjoară *ca niște mări, de-a-notul...* ca și cum le-am vedea în luciul unui lac.

Ceea ce sunt imaginile acestea în ordinea plastică, este în ordinea morală opoziția *gând purtat de dor*.

Caracterul inefabil al contextului care ne apropie de prezența lui Dumnezeu cerea aici valori stilistice deosebite. Evocat pentru a măsura prin viteză absolutul pasiunii care nu cunoaște hotare, haosul este lăsat în urmă:

El zboară, g md purtat de dor, Pin pierde totul, totul

Apoziția nearticulată pune un nou accent pe esența de absolut a patimii. Ca subliniere a momentului, e remarcabil sistemul rimelor ultimei strofe citate, toate în o accentuat, și acea contopire de trei emistihuri într-un tot: *îl înconjur ca niște mari de-a-notul*, menită anume să dea imaginea imensității evocate. Această impresie de nemărginit este aici reliefată nu numai prin pauza de obicei sporită după al doilea vers al strofei, dar și prin punctele de suspensiune, apoi prin reluarea următoare a motivului sub alt aspect, prin trecerea plastică fa interiorizare.

În evocarea inefabilului, prezența lui Dumnezeu *era* problema cea mai grea. Într-o cercetare a creativității, formele prin care a trecut acest aspect s-ar cere privite de aproape. S-ar putea *da* și paralele ale marilor poeți, comparând inefabilul eminescian cu acela al lui Dante și Goethe, de pildă. Comparația n-ar fi în detrimentul poetului nostru.

E interesant, de pildă, *de* văzut cum Dante amintește des de neajunsurile și limitele minții umane, luptă cu ele, dar, constrâns de însăși natura concepției, caută mereu un echivalent poetic al supremului mister. Ar fi sugestivă o statistică de comparație între concepția puterii divine ca

motor a tot ce ființează, și între icoanele menite să o talmăcească. Cu toate elementele alegorice și simbolice ale vremii, la Dante esențialul este identificarea cu mișcarea ce dă impuls văzutelor și nevăzutelor. Aceasta este impliată afirmată, chiar atunci când este vorba de atribute ca înțelepciunea și bunătatea divină. Iar după destăinuirile finale, un fulger al voinței dumnezeiești îl străbate, așa încât voința lui: *îi mi-o d/s/ o e // ve//e*, face una cu: */ amor chemove // sole e l'altre stelle*. Este contopirea naturii umane cu cea divină, acel facă-se voia ta ei rugăciunii creștine.

Și Eminescu se îndreaptă către o identificare cu voința dumnezeiască, dar pe alte căi și cu alt înțeles. Și el simte imposibilitatea ca ochiul uman să cuprindă nevăzutul, dar după ce a depășit haosul, inefabilul este la el complet desfăcut de orice viziune: *Căci unde-ajunge nu-i hotar, Nici ochi spre a cunoaște, și vremea-ncearcă în zadar Din goluri a se naște*.

Cele două tacturi inițiale sunt caracterizate prin acea repetare de u accentuat umbrit și prelungit de nazală urmată de consonantă, depărtare și mister totodată. Ca să te apropii de esența nevăzutului, te desfăci aici de tiparele cunoașterii și chiar de ideea de minte omenească. Aici Dumnezeirea este sugerată numai cu mijloace negative. Acel *unde ajunge* ar arăta o indicație, dacă imediat n-ar urma determinarea negativă *nu-i hotar*. Această înlăturare de spațialitate rămâne în cuget. Substantivul hotar, ochi, *goluri* sunt aici nu pentru înțelesul lor, ci pentru ceva care le depășește cu mult. După cum nu este loc, nu este nici subiect în care să se restrângă lumea ca obiect: *nici ochi spre a cunoaște*. Și nu este nici timp: *vremea-ncearcă în zadar din goluri a se naște*. Aici stilul verbal al lui Eminescu se apropie, pentru a reda inefabilul, de stilul nominal, toate substantivele fiind semne pentru un adânc

metafizic.

În afară de tacturile inițiale prin care se subliniază depărtarea și atmosfera de mister, strofa aceasta mai are și în sistemul de rime o structură expresivă. Toate rimele sunt vocalizate în a accentuat, ceea ce concordă cu însemnătatea momentului. Structura aceasta se realizează cu atât mai mult, cu cât face bloc cu strofa anterioară, amândouă având excepționala construcție a rimei într-o singură vocală accentuată, așa încât cele două serii de vocale se diferențiază răspicat și față de restul strofelor și între ei e. Înlăturând vâlul acesta al condițiilor oricărei cunoașteri omenești, apare o sobră indicație a esenței dumnezeirii:

Nu e *nimic și totuși e*

O sete care-l soarbe, E un adânc asemenea

Uitării celei oarbe.

Pe cuvântul *sete* stă accentul, pe cea mai imperioasă dintre nevoile conștiente ale omului. Nu văd ce echivalent mai viu s-ar putea găsi pentru a denumi acel substrat al oricărei ființări: voința, *setea* de a fi.

Și pentru că acest context ne duce în inima poemei, aici este locul să învederez în ce fel substantivele menite să ne apropie de esența dumnezeirii capătă valoarea adecvată. Sintactic, Eminescu recurge la propozițiuni și determinări relative, însă cu o altă valoare stilistică decât în pasajele străbătute. Până aici erau de relevat două propozițiuni relative propriu-zise, ambele introduse prin *ce*, și anume acolo unde, raportându-l la altceva decât ceea ce este el, îl relativizează pe Cătălin: *ce* umple cupele cu vin, *ce* poartă a-mpărătesii rochii.

Din punct de vedere gramatical, acest fel de relative dă o lărgire cuvântului determinat, ca și cum ar fi o apozitie. Stilistic însă, în ce privește prețuirea personajului caracterizat, relativele marchează nu o lărgire, ci o

mărginire prin care relativul, nu absolutul personajului, iese la iveală, el neavând valoare intrinsecă. Este ceea ce aş numi o relativizare stilistică prin forma relativului.

Faţă de acestea, cu atât mai deosebit apare forma de relativ din complexul inefabilului. Nu este o întâmplare că aici apare un relativ mai sugestiv acustic decât ce: o *sete care-l soarbe*. Cu această deosebire acustică apare şi o însemnată deosebire stilistică. Curat sintactic, relativa aceasta marchează o lărgire a înţelesului, ca şi amintitele ce. Stilistic însă, efectul este tocmai contrariul. Cu substantivul *sete*, pe care stă un deosebit accent, s-ar putea încheia ideologic fraza. Dacă totuşi el este urmat de o relativă, aceasta nu aduce o îngustare, o devalorizare, ca în primul caz, ci tocmai contrariul. Propoziţiunea introdusă prin *care* are aroi valoarea unei noi şi complete întregiri, ca şi cum ar fi o propoziţiune principală care rămâne în acelaşi cerc de idei şi întăreşte astfel ideea fundamentală. Relativa este deci aici un mijloc de a sublinia esenţa substantivului în absolutul lui.

Dar sugerarea inefabilului prin *sete*, oricât de fericită, are ceva pozitiv, este o umanizare a ideii de forţă. Ea nu se cuvenea să rămână ultimul cuvânt, în sugerarea dumnezeirii, în care totdeauna intră şi elemente de teroare sacră. Cuvântul era departe de a le cuprinde. Ca mijloc stilistic de inefabil, Eminescu recurge, ca şi alte daţi, la un adjectiv substantivizat, menit să redea un aspect de absolut desfăcut de contingente: e *un adânc*. Dar cuvântul acesta cerea neapărat o determinare at Ît de strânsă, încât propoziţiunea sub formă relativă, ca mai sus, ar fi fost aici o stângăcie. De aceea, în paralelism cu acea propoziţiune, aici singura formă era opoziţia, o identificare în esenţa substantivului *adânc*: *asemene uitării celei oarbe*. Termenul de comparaţie al uitării este echivalent cu înlăturarea a tot ceea ce este posibilitate şi formă de

cunoaștere umană, iar atributul *celel oarbe* este aici ca un superlativ al uitării, absolutizarea ei. Cuvintele ultimului vers au și ele o valoare care le depășește. Și au darul de a lăsa să plutească asupra întregului complex ceva din atmosfera aceea de sacră teroare pe care o dă nevăzutul.

Astfel, pentru a sugera inefabilul dumnezeirii, Eminescu recurge, pe cât posibil, la umanizarea de concepte abstracte, ca de pildă *sete* pentru forță, la elemente negative, la substantivizarea adjectivului, care este mijlocul de a exprima însușirea în forma ei metafizică, nemărginită. Iar ca mijloc sintactic, formele de rekitive, departe de a relativiza, sunt un mijloc de a adăuga plusul acela de absolut pe care cuvintele ca atare H pot indica, dar nu-l pot spune.

Parolei cu toate aceste mijloace stilistice, cuvintele sunt astfel distribuite în cele patru versuri ale strofei, încât din șase câte sunt în primul vers, scad treptat cu câte un cuvânt în versurile următoare, așa încât ajung, ca la un centru de gravitate, la trei cuvinte în ultimul vers, ceea ce, adăugat la sugestia lor de mister, le dă un crescendo de gravitate, necesar în acest ansamblu de inefabil.

Toată evocarea apropierei de Dumnezeu e un plan de rezonanță pentru contrastul patimii omenești, care culminează în rugăciune. Luceafărul ar fi putut-o rosti și *din locul lui venit din cer*. Dar atunci n-ar fi fost elanul acela care biruie toate hotarele, și rugăciunea af și rămas ca un psalm din străină.

Aici avem un nimerit prilej de a observa puterea expresivă a imaginii plastice de ansamblu, spațiul estetic. Aceleași cuvinte ale rugăciunii ar fi putut fi rostite și într-un alt raport spațial. Dar într-alt spațiu estetic toată încordarea ar fi fost alta. Fără elanul zborului titanic ar fi lipsit și fiorul nevăzutului, și dramatismul bogat în ecouri, cu care răsună rugăciunea în această cupolă a

Pantocratorului, care e apropierea de Dumnezeu.

Ultimele cuvinte vorbite pe pământ fusese (ră): *vreau să mă dezlege*. În prezența lui Dumnezeu, accentul de înțeles al primei strofe cade pe același verb, însă într-un ansamblu de tonalitate imnică: – „*De greul negrei vecinicii*.

Părinte, mă dezleagă și lăudat pe veci să fii Pe-a lumii scară-ntreagă;

Legătura hotărârii de pe pământ cu această izbucnire abruptă de cerere aici, în cer, dă măsura acelui absolut de patimă care a colorat întregul spațiu. Este atât de viu dinamismul acesta, încât, lucru neobișnuit în astfel de situații, fără nicio pregătire de captație, cererea izbucnește elementar. De-abia după descărcarea aceasta, accentul de preamărire: și *lăudat* pe veci să *fii*... ca un început de notă imnică.

Stilistic, în rugăciunea Luceafărului vibrează două motive: cererea de a fi dezlegat de povara nemuririi și preamărirea imnică. În strofa întâi, izbucnește de la început cererea dezlegării, dar imediat după aceasta apare accentul de preamărire. În strofa următoare cererea e mai accentuată și câștigă un vers, iar irrvrvul are simetric două versuri. De-abia a treia strofă cuprinde numai cerere.

Sintactic, strofa mai sus citată face un tot cu cele două următoare, așa încât finalul: rugăciunea răspicat afirmată apare ca motivul organizator:

O, cere-mi, Doamne, orice preț.

Dar dă-mi o altă soarte, Căci tu izvor ești de vieți

Și dătător de moarte;

Reia-mi al nemuririi nimb

Și tocul din privire, și pentru toate dă-mi în schimb

O oră de iubire...

Deși este precis formulată de-abia la sfârșitul strofei, rugăciunea vibrează în toată partea imnică. Iar împletirile de laudă au imagini care deschid largi perspective spre

infini: *lăudat să fii pe-a lumii scară-ntreagă*, sau accente mistice în stil biblic: *izvor ești de vieți și dătător de moarte*, în ultima strofă, e sinteza întregii drame a Luceafărului. Verbul *reia-mi*, așezat la început, spune multe. Subliniat prin prefixul *re -*, care nu este organic limbii noastre, dar aici întărește ideea, el adaugă raportul de legătură: tu mi-ai dat supremele podoabe, reia-mi-le. *Ia-mi aici* ar fi fost lipsit de toată această dinamică. Prea aproape de registrul popular, n-ar fi redat gravitatea cererii.

Semnul ceresc: *al nemuririi nimb*, prin inversiune, subliniază dorul, *iar prin* articulare, este analog cu *coroana-i* și *marmoreele brațe* din aceeași sferă, însă pe o treaptă supremă. În cadrul nimbului, *focul din privire* semnalizează, firește, nu patima, ci esența de zeitate a luminii necesară «aici: de la ea va porni primul cuvânt de trezire, *Hyperion*, din rostirea lui Dumnezeu.

Dar darurile covârșite astfel de patimă se par prea puțin celui care renunță la ele; de aceea necesitatea cuvântului și a accentului cuprinzător din: *pentru toate dă-mi în schimb*. Numai după aceasta cade răspicat cererea către care tindea întreaga rugăciune: o *oră de iubire*. Tocmai această mărginire de timp, un strop față de eternitatea la care renunță, dă măsura prețului infini al clipei de nesațiu.

Încheiată astfel, rugăciunea n-ar fi avut tot orizontul. După cum totdeauna la Eminescu, în orice simțire e ceva care o depășește, tot astfel în acest final de rugăciune.

Din chaos, Doamne, am apărut

Și m-aș întoarce-n chaos... Și din repaus m-am născut.

Mi-e sete de repaus.

Patima vorbise atât de covârșitor în o *oră de iubire*, încât și ritmic se cerea un răsunet de clausulă. Ca și în

atâtea alte poezii, elanul eminescian se frânge tocmai prin absolutul lui. Dusă la suprema intensitate, iubirea încadrată în timp trebuia să răsune în planul morții. În acest zbucium cuvântu') fina) *repaus* e departe de a fi o dorință de convalescent. Într-un singur gând este cuprinsă și liniștea anterioară oricărei conștiințe și aceea a stingerii.

Cuvintele *chaos* și *repaus* n-ar fi avut însă valoarea unică din acest final de rugăciune dacă așezarea și repetarea lor n-ar reda mișcarea ce leagă începutul de sfârșit. De aici necesitatea de a sublinia cele două extreme prin hiatul de forma: *din chaos* - în *chaos*; *din repaus* - în *repaus*.

Efectul acestor două cuvinte este sporit și prin felul cum sunt împletite în structura de rime a strofei. Prin repetarea rimelor finale din versurile perechi *ca* rime interioare înainte de cezură în versurile nepe-rechi, valoarea cuvintelor crește; prin strofa astfel construită ele capătă în această cupolă centrală, atât prin accentul acustic, cât și prin cel de înțeles, o rezonanță de infinit, încorporând astfel rugăciunea în ansamblul de inefabil.

5. Cupola centrala

Răspunsul lui Dumnezeu arată o altă liberare decât aceea prin patimă și moarte: acceptarea esenței divine și afirmarea creativității ca valoare supremă. De aici tonul sentențios al rostirii.

Primejdia gândirii abstracte, așa zice a didacticismului, pândește totdeauna astfel de complexuri. Dor dramatismul conflictului dintre teluric și ceresc privit în momentul culminant, răsunetul fiecărui accent în ansamblul trăit al poemei, tonul de gravitate și locul central al rostirii între cele două aspecte de idilă, iată tot atâți factori care, secondați de o puternică expresie, înlătură primejdia didacticului, făcând din vorbirea kii

Dumnezeu ceva adânc trăit. Poezia sentențioasă nu este aici o învățătură, ci ridicarea vălului de pe ochi, pentru liberare.

Strofa întâi are în imagini, lexic, structura sintactică și ritmică un ton grav, ca izvorând dintr-un nepătruns adânc mitic:

— *Hyperâon*, ce din *genuni*

*Răsaî c-o-ntreagă lume, Nu cere semne și minuni
care n-au chip și nume.*

Denumirea persoanelor și locul precis unde apare numele sunt mijloace puternice de a caracteriza. După cum fata de împărat a apărut cu numele ei precis, Cătălina, de-abia în momentul când soarta ei lua drumul hotărât de firea ei, tot astfel numele Hyperion apare pentru prima dată *aici*, în momentul hotărâtor. Este cel dintâi cuvânt rostit de Dumnezeu. În acest moment al poemei, ar fi greșit să vezi în cuvânt o cheie de interpretare platonice. Stilistic, numele apare în acest moment încadrat de viziunea mitică a ceea ce este astrul: Hyperion, titanul unic al luminii de sus. Numele acesta însă este un indicator și pentru tot sufletescul înalt care va fi amintit mai târziu. Odată cu eminesciana încadrare în infinit, căci acesta este înțelesul pluralului *genuni*, la care se adaugă desigur prin contrast și fondul de întuneric, relativa apoz-ițională introdusă prin ce este un element pregătitor pentru țelul frazei: *nu cere semne și minuni*. Astfel, și aici, relativa nu relativizează, ci înalță adâncind în propnki esență. A doua relativă introdusă răspicat prin *care* nu mai stă printre elementele pregătitoare, ci are de fapt valoare de predicat psihologic, ca și cum ar fi: minunile n-au formă și nume. Este aici o relativă predicativă, menită să accentueze caracterul fără pereche al semnalelor și minunilor. Am relevat toate acestea pentru a învedera cum și aici relativa este echivalentul stilistic al

unei tendințe către absolut. Prin încadrarea în aceste relative, accentul cade puternic pe propozițiunea: nu *cere semne și minuni*, rostită ca un imperativ de decalog.

Și lexical, stilul biblic apare viu: *genuni, semne și minuni, chip și nume* au nu numai caracter arhaic, dar și un bine caracterizat sigiliu biblic.

În sfârșit, odată cu aceste valori, e de relevat adâncă rezonanță izvorâtă din caracterul rar al rimelor primei strofe. Paralel cu efectul obișnuit ai rimei încrucișate, toate rimele strofei au aceeași vocală accentuată, așa încât alături de rime aveam și asonante. Am mai avut o strofă cu asonanta aceasta în toate silabele accentuate ale rimei, strofa de îndurerată mărturisire a depărtării, rostită de Cătălina: *Lucește c-un amor nespus. Dar* în vorbirea lui Dumnezeu asonanta este întărită prin faptul că vocala accentuată *u* în tuspatru versurile este urmată de nazală; în plus, ily trei dintre rime, în afară de nazala următoare, avem nazala **n** care precede vocala accentuată. Ceva mai mult: în rima *minuni*, pe care stă un deosebit accent, sunt chiar trei nazale. Este ușor de observat că în românește, înainte de nazale, vocala poate fi prelungită, ceea ce contribuie ca rezonanța să fie mai impresionantă. Astfel este întărită sugestia de tainic și adânc depărtat prin aceste poziții ale vocalei *u*, care în limba noastră este îndeosebi aptă pentru o adâncită prelungire în spațiu, întreg acest ansamblu secondează acustic tonul grav și adânc, de decalog, al primei fraze rostite de Dumnezeu.

După această primă trezire a conștiinței, observați cum în strofa următoare începe să se confrunte modul omenesc cu firea înaltă:

Tu vrei un om să te socoți.

Cu ei să te asameni! Dar piară oamenii cu toți.

S-ar naște iarăși oameni.

Confruntarea este ca un început de definiție a celor

două esențe. În contrast cu unicitatea cuvântului Hyperion, e de remarcat repetarea substantivului comun: om, *oamenii*, *iarăși oameni*, din ce în ce mai curent, pluralizat ca o monedă mărunță.

Caracterizarea diferențială se desfășoară în două strofe, accentul de lămurire stând, firește, pe esența dorită.

Ei numai doar durează-n vânt

Deșerte idealuri - Când valuri află un mormânt.

Răsar în urmă valuri;

Ei doar au stele cu noroc

Și prigoniri de soarte, Noi nu avem nici timp, nici loc

Și nu cunoaștem moarte.

Tocmai complexul rostirii lui Dumnezeu a suferit în edițiile Maiorescu, Botez și Ibrăileanu cele mai grele mutilări. Prima este completa înlăturare a strofei de mai sus: *Ei numai doar durează-n vânt*. Desigur partea de raționalist din Maiorescu a văzut în această strofă ceva de prisos, pentru că ideea este reluată în strofa următoare. Ideologic, atitudinea aceasta ar putea fi justificată. Decât, nu totdeauna ceea ce ideologic stă pe același plan este și expresiv o tautologie, în poezie, un accent, o distribuție a cuvintelor, o simetrie, sunt linii vii, care vorbesc un limbaj afectiv, așa încât, înlăturându-le, în armonia totală lipsește o notă. Să observe cineva efectul deosebit pe care îl are versul *Deșerte idealuri*, nu numai în vorbirea lui Dumnezeu, dar în întreg complexul ascensiunii. Este singurul vers alcătuit din două cuvinte. Iar în toată poema nu sunt decât șase cazuri de astfel de versuri, toate marcând prin această construcție o necesitate expresivă, care numai astfel putea să fie atinsă. Să mai observe simetrica așezare a cuvintelor *oamenii* și *oameni* din ultimele două versuri ale strofei precedente cu așezarea cuvintelor *valuri* în ultimele două versuri ale strofei

înlăturate. Dar mai ales e de observat repetarea formelor de plural ale substantivelor din acest complex: *oamenii, oameni, idealuri, valuri, stele, prigoniri*. Această multiplicare a pluralului anume aici este o necesitate stilistică, subliniind tocmai ceea ce este cotidian, multiplu. Nu este pluralul simboliştilor menit să sugereze nelămurite contururi, ci este un echivalent stilistic pentru a da fondul pe care se va reliefa absolutul valorii eminesciene.

Imediat după această acumulare de plurale urmează prima relevare a condiţiei unice, diferenţierea: Noi *nu avem nici timp, nici loc şi nu cunoaştem moarte*.

Este tocmai forma negativă, mijlocul stilistic pe care l-am întâlnit, cerut de exprimarea inefabilului. Ceea ce în numde Hyperion era numai vizruna mitologică, este acum subliniat în esenţă metafizică. Cine este izbăvit de condiţiile cunoaşterii omeneşti şi de acea multiplicitate neîntreruptă, acela se identifică valorilor permanente ale lumii.

Înlăturarea maioresciană a strofei: *Ei numai...* rupe o simetrie, într-adevăr, ca o lărgire de orizont urmează tot două strofe, în care întreaga fiinţare este acum privită ca o icoană a vremelniceii:

Din sânul veşnicului ieri

Trăieşte azi ce moare, Un soare de s-ar stinge-n cer.

S-aprinde iarăşi soare;

Pârând pe veci a răsări.

Din urmă moartea-l paşte, Căci toţi se nasc spre a muri

Şi mor spre a se naşte.

Şi în aceste strofe apare acelaşi tip de aşezare a cuvintelor repetate în ultimele două versuri, ceea ce aduce impresia unor mecanice şi de neînlăturat procese.

Acest procedeu domină cinci strofe din vorbirea lui Dumnezeu. Şi nu e lipsit de interes să relevăm că ele sunt

încleștate între cele două în care Dumnezeu rostește numele *Hyperion*. Deși în aceste cinci strofe era firesc să răsune și ceva din esența superioară, această notă nu apare decât o singură dată, în: *Noi nu avem nici timp, nici loc și nu cunoaștem moarte, exact la mijlocul complexului*, precedate și urmate de câte opt versuri, a căror axă sintactică este neconținută opoziție a polarității.

Nu numai revenirea aceluiași tip de așezare a cuvintelor, dar și repetarea unui anumit complex de idei este caracteristică pentru acest context: *piară oamenii, s-ar naște oameni; când valuri află un mormânt, răsar în urmă valuri; trăiește azi ce moare; un soare de s-ar stinge, s-aprinde iarăși soare; părănd a răsări, îi paște moartea; se nasc spre a muri și mor spre a se naște*.

Repetările acestea te surprind la Eminescu cel atât de concentrat, cu atât mai mult cu cât apar în momentul hotărâtor al poemei.

Te mai surprinde așezarea fenomenelor naturii sub aceeași soartă pieritoare ca omul, la poetul care adeseori accentuează contrastul dintre natura veșnică și omul trecător. De altă parte, constatarea aceasta: om și natură mor spre a se naște, apărând tocmai unde se accentuează deosebirea dintre muritor și nemuritor, pare că infirmă însăși nota pe care vrea să o întărească, esența nemuritoare a lui Hyperion, ori nu o slujește în chip fericit.

În cazuri de acestea natura expresiei e chemată să aducă lămuriri.

În contrast cu esența celor ce n-au timp, mei loc, contingentele *oameni, valuri, soare, au* corelatele verbale: *piară, s-ar naște, răsar, s-ar stinge, s-aprinde, mor*. Firește, toate verbele au un subiect asupra căruia se exercită una din acțiunile exprimate aici. Dar toate aceste verbe au ca înțeles o trăsătură comună: în niciun caz nu poți concepe agentul, autorul acestor modificări. Astfel de acțiuni nu

sunt deci nici active (cum ar fi, de pildă, „el stinge lumina”), nici pasive

(cum ar fi „lumina este stinsă de dânsul”), ci arată un proces, o modificare ce se întâmplă ca o necesitate inexorabilă a firii, independent de puterea sau vrerea subiectelor. Cercetările noi sintactice au pentru astfel de acțiuni denumirea de medial.

Frecvența verbelor de această categorie dă primei părți a vorbirii lui Dumnezeu, și îndeosebi grupului de cinci strofe în care am relevat sintactic o structură comună, un caracter stilistic propriu. Fapt este că asemănării sintactice îi corespunde și un caracter verbal propriu. De unde până la acest context în 300 de versuri de-abia înregistrăm 19 verbe mediale, aici, numai în cinci strofe numărăm 11 forme de acest fel. Faptul că unele verbe revin întărește efectul. Instinctiv, Eminescu a ales arătata formă sintactică de polarități pentru a pune în lumină acest complex. Dacă distribuția verbelor de această categorie ar fi fost aceeași în primele 300 de versuri, atunci în loc de 19 ar fi trebuit să avem 176 de verbe mediale din totalul de 374 de verbe ale întregii poeme. Această proporție este concludentă. Astfel, în contextul vorbirii lui Dumnezeu, impresia totală a tot ceea ce este eterogen Luceafărului reiese din frecvența acestor reprezentări verbale, adecvatul stilistic al atitudinii poetului față de tot ceea ce nu are o valoare absolută.

M-am oprit la acest aspect al expresiei, el fiind revelator pentru o latură a concepției eminesciene: avem aici corelatul verbal al acelei forțe oarbe care este substratul întregii ființări: voința, în sens schopenhauerian. Dar această adâncă intuiție să fie oare, așa cum se repetă mereu, echivalentă cu o recunoaștere neputincioasă a conștiinței sau, dimpotrivă, în această supremă creațiune eminesciană *conștiința se ridică*

mândră în demnitatea și drepturii ei?

Eroarea fundamentală a interpretării eminesciene este că ne-am lăsat prea mult duși de contururi vagi ale ideologiei și m-am intuit tocmai ceea ce este esențial în poet, neconținută afirmare a unor valori, cu atât mai scumpe cu cât par dominate de forțele oarbe.

În ultima lui creațiune Eminescu nu numai că arată calea spre care se îndruma, dar ia poziție hotărâtă în acest veșnic conflict dintre necesitate oarbă și conștiință. Și nu este o întâmplare că în chiar prima apariție a Luceafărului, în portretul din uvertură, accentul stătea pe însușirea de conducere, ca și în finalul: *călăuzind singurătăți de mișcătoare valuri*.

Nu puțin au contribuit la învăluirea adevăratei vibrații eminesciene modificările de text aduse de Maiorescu în ediția sa și primite în edițiile Ibrăileanu și Botez. În grupul de cinci stofe care încheiau vorbirea lui Dumnezeu, una a fost modificată, iar trei au fost complet înlăturate. Dar în textul autentic, după zugrăvirea oarbeii condiții umane, Dumnezeu revine la primele accente de demnitate, deschizând nu perspective de renunțare, ci de înaltă activitate.

Iar tu Hyperion rămâi

Oriunde ai apune... Cere-mi cuvântul meu dinții - Să-ți dau înțelepciune?

Pentru că ne aflăm în însăși inima poemei, iar interpretările date au pornit de la textul maiorescian, îl confruntăm aici:

Iar tu, Hyperion, rămâi

Oriunde ai apune... Tu ești din forma cea dintâi.

Ești vecinică minune.

Cum vedem, în primele două versuri o însemnată modificare de punctuație care, punând pe Hyperion între virgule, îl transformă în vocativ, schimbând fundamental

înțelesul. Iar ultimele două versuri's mt cu totul străine de textul eminescian și, firește, și cele mai slabe din toată poema, ceea ce nu a împiedicat pe unii să le admire...

Ceea ce l-a îndemnat pe Maiorescu ki această modificare a fost o considerație de consecvență raționalistă. Într-o strofă anterioară, Hyperion fusese astfel caracterizat: *noi nu avem nici timp, nici loc și nu cunoaștem moarte*. În doctrina schopenhaueriană această izbăvire de spațiu și de timp este condiția cunoașterii ideilor eterne, apanajul genialității poetice. De aceea, criticului raționalist i s-a părut că este o contradicție între această trăsătură pur contemplativă și perspectivele de viață activă, pe care Dumnezeu le deschide lui Hyperion. Astfel strofele acestea apăreau ca o racilă a poemei. De aici, operația menită să salveze unitatea poemei.

O mai atentă privire stilistică face să simți cicatricea, cu atât mai supărătoare cu cât stă mai aproape de inima poemei. În punctuația maioresciană, accentul de înțeles stă pe *rămâi*, întregit de verbul din oriunde *ai apune*. Astfel rămâne în conștiința cititorului fie o nelămurire, fie o discordanță cu trăsăturile anterioare: că tot ceea ce este eterogen răsare și se stinge.

Dimpotrivă, în punctuația originală, singura controlată de poet, în versul:

Iar tu Hyperion rămâi, verbul *rămâi* este un prezent al esențialității menit să potențeze substantivul Hyperion, pe care stă accentul fundamental și acustic și de înțeles.

Referindu-se la frecvența și semnificația verbelor mediale din strofele anterioare, cineva ar putea obiecta că ele își găsesc o continuare și dincolo de arătorul complex, și anume în medialul *ai apune* din strofa pe care o discutăm. Această interpretare ar putea fi invocată ca un sprijin în favoarea punctuației maioresciene. Observ însă că *ai apune* nu este o determinare absolută pentru

Hyperion. Dimpotrivă, lui îi rămâne numai verbul *rămâi*, ca un indicator al absolutului esenței, pe când propozițiunea introdusă prin oriunde este expresia nu a unei acțiuni reale, ci a uneia ipotetice, nerealizată. Astfel, în această alăturare de verb absolut pentru esențialitatea eternă a lui Hyperion și verb medial ca posibilitate ipotetică, prin care el ar fi coborât în lumea ourentă, în chiar această ciocnire de verbe eterogene se subliniază valoarea contrastantă a celor două categorii.

M-am oprit la arătatele mijloace stilistice pentru că pe fondul complexului medial, finalul concepției, autonomia și demnitatea supremă a conștiinței, își capătă deplinul relief. Dovada că frecvența medialelor este un mijloc stilistic de contrast, o avem în faptul că în contextul următor al vorbirii lui Dumnezeu forme mediale nu mai apar. Dimpotrivă, iese mai puternic decât oriunde la iveală dinamica formelor active și, cu ele, un nou sentiment de viață.

Sunt înseși strofele sacrificate în edițiile Maiorescu și Ibrăileanu:

Vrei să dau glas acelei guri.

Ca dup-a ei cântare să se ia munții cu păduri

Și insulele-n mare?

Vrei poate-n laptă să arăți

Dreptate și tărie? Ji-aș da pământul în bucăți

Să-l faci împărăție.

Îți dau catarg lângă catarg.

Oștiri spre a străbate Pământu-n lung și marea-n larg.

Dar moartea nu se poate...

În simfonia poemei, tonul major predominant are aici un avânt pe tema creativității. Față de îngustul orizont al eroticii nedespărțite de moarte, se desfășoară un crescendo de afirmare bărbătească a unor valori supreme.

Erotica este aici covârșită de eroică.

Grupul acestor trei strofe are o arhitectonică, o structură verbală și acustică, menite impresiei de liberare prin faptă creatoare. Din cele douăsprezece versuri ale grupului, șase stau sub interogație; simetric, șase sunt afirmative. Simetria merge mai departe: prima strofă este o frază în întregime interogativă, a treia în întregime afirmativă. Astfel, în această strofă de mijloc, se face prin tranziția de la o formă la alta un crescendo menit culminației de afirmare eroică din strofa ultimă.

Structura morfologică și așezarea cuvintelor colaborează la această creștere de impresie. Mai întâi, observați poziția verbelor și a substantivelor în versurile acestea. Din nouă verbe, șapte sunt la început de vers. Aceasta are ca urmare o răspicată separare a substantivelor, care apar astfel mai în relief *ca* un obiectiv, cu atât mai mult cu cât verbele sunt monosilabe.

Pe când verbele au o valoare elementară, substantivele au o valoare care le depășește. Iar când se întâmplă ca o singură dată verbul de la început de vers să aibă o corespondență în verbul de sfârșit de vers:

Vrei poate-n faptă să arăți...

aceasta este o încadrare a substantivului care, fiind exact la mijloc, domină.

Toate mijloacele concură pentru a da valoare și atmosferă substantivelor. Demonstrativul pus înainte de substantiv în *acelei guri*, inversiunea *dup-a ei* cântare, împerecherea simetrică a grupelor substantiv urmat de substantiv în *munți / cu păduri și insulele-n mare*, în sfârșit acel *dreptate și tărie*, toate acestea, câte stau sub interogație, au o atmosferă de nimb.

Nu numai poziția verbelor și corpul lor redus, dar și caracterul lor de optativ sau de subjonctiv duce spre esența substantivelor, care însă, departe de a fi pure valori

nominale, au o valoare de finalitate, deci dinamică.

Dintre aceste trei strofe, ultima are un deosebit accent eroic, vădit mai întâi prin sonoritatea ei largă.

Față de strofele anterioare, sporește remarcabil vocala a accentuată, ajungând să domine întreaga acustică prin faptul că revine constant în toate rimele sub accent, iar în cuvintele *catarg* și *larg*, fiind urmată de licvidă și colusivă, are o deosebită sonoritate. Cârmuite de un singur verb pus Ici începutul strofei: *îți dau*, cuvintele par un cortegiu care scandează ritmul eroic al întregului. Nu puțin contribuie la efectul total și crearea de perspective spațiale diferite prin vocalizarea contrastantă a celor două emistihuri din versul atât de evocator:

Pământu-n lung ți marea-n larg, în care primul emistih e alcătuit numai din vocale întunecoase, umbrite și de nazale, pe când al doilea emistih e alcătuit numai din vocale luminoase, predominând vocala a, valorificată și de ansamblu! consonantic. E un exemplu merit să devină clasic pentru evoca Tea de perspective deosebite prin vocalizări contrastante.

În ansamblul acesta, cu atât mai hotărâtor cade versul ultim:

Dar moartea nu se poate...

pecetluind definitiv chemarea prin categoricul imperativului impersonal.

M-am oprit atâta la aceste strofe pe temă eroică pentru că operațiunea maioreșciană de a le extirpa ca pe un apendice supărător mutila poema într-un moment esențial. Eminescu n-a dat atâta măiestrie – acestui grup de strofe pentru a face din ele un ornament inutil. Concepție, imagini, structură verbală și fonetică, fac aici una cu ritmica pentru a reda un – suprem ideal nu de renunțare, ci de afirmare.

Prin natura lui, simbolul lui Eminescu, dacă are o

firească esență lirică, are și virtualități epice și dramatice, datorită posibilităților inerente de conflict. și multiplelor aspecte de experiență.

Din citi poeți au abordat motivul acesta, niciunul nu i-a dat o rotunjire mai sintetică. Drama, romanul și chiar unele poezii lirice înfățișau un erou individualizat: un Torquato Tasso, un Moise, un Lohen-grin, un Michelangelo. Greutatea de a da expresie multiplelor virtualități ale motivului, stătea în mare parte și în greutatea de a găsi un simbol în stare să fie purtătorul sintetic al vibrațiunii lirice, al posibilităților de conflict dramatic sau epic.

Caracterul sintetic al motivului eminescian se asociază cu nota eroică tocmai în cele trei strofe înlăturate de Maiorescu. Mai mult, el este reprezentativ pentru toate formele genialității: nu numai geniul poetic se ridică deasupra spațiului și timpului, dar și orice valoare creatoare, conducătorul de popoare și marele comandant. În toți aceștia se săvârșește identificarea cu ceva mai presus de ei. Mergând până în esența creatoare a genialității, orizontul celor trei strofe ne deschide o întreită perspectivă: a cântării, a cârmuirii și a biruinței. Genialitatea este văzută în condiția ei nemuritoare: lepădarea de contingente, de strâmt egoism, într-un cuvânt de vâlul amăgitor al condițiilor curente. Dar aceasta nu pentru a contempla, ci pentru a crea.

Am stăruit atâta asupra sensului descifrat din forma acestor trei strofe pentru că fără perspectiva eroică, finalul poemei este lipsit de cel mai însemnat plan de rezonanță. Fără acesta, afirmarea esenței nemuritoare fămârte o simplă izolare de anahoret dezamăgit, cu o valoare scăzută, lipsită de demnitate creatoare.

A interpreta deci poema lui Eminescu prin prisma îngustă a concepției schopenhauriene despre geniu, înseamnă a-i răpi o bună parte din orizontul și sensul ei.

Iar dacă aspectul eroic nu convine concepției celor care fac din genialitatea poetică un reflex al ideilor eterne, izotând pe poet de resorturile vii ale vieții, Eminescu ar fi dat desigur aceeași replică pe care R. Wagner a dat-o acelor care voiau să-l interpreteze potrivit codului schopenhauerian: o adevărată creațiune nu poate fi îngustată de formele dogmatice, stă mai presus de toate. Creativitatea alcătuind însăși. inima poemei și *axa* imagin Nor fiind și aici îndreptată neconținut în sus, trebuie să ne desfacem definitiv de figura unui Erninesou pesimist, lipsit de conștiința demnității umane – păreri curente ale criticii de până acum.

Acordul eroic din cele trei strofe de înaltă perspectivă creatoare răsună ca o notă finală în această cupolă centrală care este vorbirea lui Dumnezeu. Mistica și înălțarea se încheie aici, odată cu adâncă vibrațiune lirică.

Ultima strofă a vorbirii Lui Dumnezeu este o întoarcere la țesutul epic al poemei, vădit prin acel brusc: *și pentru cine?* apoi prin imperativele: *întoarce-te, te-ndreaptă, vezi*. Pentru a afirma înălțimea, avem o coborâre pe *axa* verticală a poemei, indicată prin: *spre acel pământ rătăcitor*. Iar finalul strofei, *vezi ce te așteaptă*, este nu numai o tranziție epică necesară, dar conține în sine deziegarea.

Privind în total ascensiunea, rugăciunea și rostirea lui Dumnezeu, acest ansamblu vorbește și prin locul pe care îl ocupă în arhitectura poemei, ca o înălțime de taină între cele două aspecte de absolut al idilei.

6. Absolutul eroticii început în spațiul acela restrâns, *într-un ungher*, și într-un timp corespunzător, de *grabă*, idila se desfășoară acum într-un cadru încântător de natură, plăsmuit pentru a da toată poezia legată de vraja iubirii. Contrastant, după absolutul eroic urmează

absolutul erotic.

Dacă prima parte a idilei *era* caracterizată de acea *ars amandi*, în care cătălinismul anacreontic domina și dacă aici expresiile de grai poporan se identificau cu tonul cotidian într-o notă de scherzo, în a doua parte a idilei, ești uimit să constăți un ton și o strălucire de imagini care așază idila aceasta alături de cele mai alese pagini din idilele tipic eminesciene, acelea în care farmecul naturii și adorarea iubitei se contopesc într-o supremă armonie, ca în *Dorința*, bunăoară.

În prima parte a idilei, am relevat în ritmică și în structura sintactică o tendință de a caracteriza, care situa idila pe un plan de întruchipare dramatică. Cu atât moi surprinzătoare e această a doua parte a idilei. Limbajul lui Cătălin este contrastant cu cei din partea întâi. După cum în cele mai variate contexte a fost o necesitate constantă a lui Eminescu de a înfățișa farmecul iubirii într-un cadru de vrăjită frumusețe a firii, tot astfel aici idila e precedată de două strofe de măiestrit pastel:

Căci este sara-n asfințit și noaptea o să-nceapă;

Răsare luna liniștit și tremurând din apă

Și umple cu o/e ei santei

Cărările din crânguri. Sub șirul lung de mândri tei

Sedeau doi tineri singuri:

Evident, într-un astfel de cadru al naturii, un strica cel din ungher ar suna ca o ironie. Se vede încă o dată în ce măsură plăsmuirea spațiului estetic face una cu ritmica de sentiment.

Cu toată vraja peisajului, este însă de observat că el are un caracter închis. Imaginile n-au un orizont care să-l depășească, nu este acea perspectivă de infinit în care cu necesitate este încadrat Luceafărul: seara este în asfințit, noaptea o să-nceapă, luna răsare, nu din marea în fața căreia se înalță palatul, liniștit și tremurând. De altă parte:

lumina lunii se difuzează în scântei, aspecte minuscule care, mărginit, umplu cărările din orânguri. Dacă observăm dominantă coordonatelor spațiale, aici nu *mai* predomina verticala, ci totul este proiectat orizontal: apa care tremură, cărările crângurilor și mai ales *șirul lung de mândri tei*. Natura este astfel stilizată ca un cadru de vrajă anume organizat, pentru ca în final să apară ca țelul firesc imaginea din versul: *Ședeau doi tineri singuri*.

În spațiul astfel organizat sună absolutul fericirii omenеști împărtășite:

— O, *lasă-mi capul meu pe sân*.

Iubito, să se culce, Sub raza ochiului senin și negrăit de dulce;

Cu farmecul luminii reci

Gândurile străbate-mi, Revarsă liniște de veci

Pe noaptea mea de patimi.

Și de asupra mea rămâi

Durerea mea de-o curmă, Căci ești iubirea mea dentâi și visul meu din urmă.

Cuvintele acestea sună cu totul deosebit de acelea ale lui Cătălin din partea întâi a idilei. Mulți vor fi fost surprinși, desigur, de tonul lor adânc, cald, și pe alocurea înalt. Dacă înoagini ca *sub raza ochiului senin și negrăit de dulce* pot cadra cu o mijlocie de romanță sentimentală, în schimb imaginea: *cu farmecul luminii reci gândirile străbate-mi*, trece de sfera obișnuitului și depășește pe Cătălin.

Pentru cine or urmări consecvența de ritm de limbaj între Cătălin din partea întâi a idilei și Cătălin din partea a doua, contrastul este izbitor. Din punctul de vedere al unității personajului, această nepotrivire ar fi supărătoare. Și desigur, dacă ea ar apărea într-o dramă sau în epică, s-ar cere motivată. Astfel; **n** plan dramatic, cineva ar putea vedea în ultima vorbire a lui Cătălin un meșteșug de Don

Juan, care știe să găsească vorbe ametoitoare.

Dar dacă o astfel de interpretare ar salva, poate, unitatea obiectivă a personajului, în schimb s-ar strecura aici ceva ca o intenție de caricatură a dragostei pământești; ceea ce nu cadrează nici cu adâncul răsunet Uric al strofelor, nici cu rostul lor structural. După o caricaturizare, ce preț și demnitatea putea să mai aibă liberarea finală?

De fapt, strofele vorbirii lui Cătălin se cer interpretate nu potrivit tehnicii de caracterizare dramatică. Este aici un alt dramatism, realizat prin conflictul temelor de esență lirică. Se cerea anume în acest moment al poemei o adâncă vibrațiune a motivului iubirii pământești fericite, o temă lirică, încununând tot absolutul pământesc. De aici tonul contrastant față de prima parte a idilei. De aici unele rime care par o fereastră deschisă spre infinit.

Dovada însă că aici nu se face o spărtură în esența sentimentului exprimat de Cătălin, o avem în caracterul mereu relativizat al vorbirii lui. Observați, de pildă, felul cum, în strofa ultimă a vorbirii lui, expresiile personal-posesive: *deasupra mea, durerea mea, iubirea mea, visul meu*, cad simetric ki aceleași poziții, așa încât, dacă ultimele două versuri:

Căci ești iubirea mea dentii și visul meu din urmă, au atât orizont, absolutul lor răsună încorporat în structura relativizantă. Vorbirea e în concordanță cu însuși spațiul idilei, mărginit și relativizat și el.

Până aici idila se desfășurase independent de motivul Hyperion. 1 nu fusese încă amintit ca spectator. Este semnificativ că d-abia aici, în strofa unde numele lui stă în frunte, cu semnalizatorul înălțimii de sus, apare contrastant și motivul comun cetar două părți ale idilei, având aceeași structură sintactică a reciprocității:

Abia un braț pe gât i-a pus și ea l-a prins în brațe...

Dacă vorbele lui Cătălin depășeau tematic firea tinerilor îndrăgostiți, în schimb gestul amândurora ne readuce la motivul stilistic din partea întâi a idilei, motiv nu de polaritate, ci de reciprocitate cătălinică.

Hyperion apărând ca spectator, o încordare și o reacțiune a lui imediat după gestul *ea l-a prins în brațe* ar curma brusc poema și *ar* înfățișa nu un luceafăr izbăvit, ci unul prins încă viu în mreje. De altă parte, chiar pentru a rotunji semnificația idilei era necesară o încadrare finală, contemplativă și distanțată.

Instinctul de artă cerea, după accentele vii din strofele anterioare, o ritmică mai liniștită, pe fondul căreia în strofele finale ale poemei trebuia să apară definitivul conflict al temelor. Tactul artistic găsește și aici calea.

E remarcabil că strofa de încheiere a idilei: *Miroase florile-argintii*

Și cad, o dulce ploaie.

Pe creștetele-a doi copii

Cu plete lungi, bălaie, are în frunte o evocare de impresii olfactive, o încununare care te prinde înainte de a trece la dominanta plastică, mai potrivită cu cerința de distanțare.

Caracterul sintetic al imaginii se vădește și în multiplicitatea simțurilor solicate. În cele două strofe de introducere descriptivă a idilei nu apăreau decât aspecte plastice, având ceva sărbătoresc. Încadrarea nu era încă trăită de cei doi. De-abia în strofa finală a idilei, toate elementele sunt armonizate situației. De aceea, pentru rotunjirea imaginii și multipla colaborare a simțurilor, la impresia olfactivă *miroase* se adaugă cea vizuală, *florile argintii*, urmată de una tactilă, *cad o dulce ploaie*, care pare că mângâie, apoi plasticitatea din *pe creștete-a doi copii*, ca o încununare, în sfârșit revărsarea de culoare: cu

plete lungi, bălaie.

Pe paleta cromaticii eminesciene, nu pentru prima dată cele două culori, argintiu și auriu, se asociază pentru a exprima o viziune de încântare. De timpuriu el le asociase în *Mortua est* /, în acel vers de largă viziune:

Argint e pe ape și aur în aer.

Alcătuind finalul poeziei, grupul ultimelor cinci strofe era menit unor mișcări de revenire și de ciocnire a temelor, așa încât în acordul final să răsunе toate momentele anterioare. Și pentru că în chipul cel mai firesc acestea se concentrau în jurul chemării fetei de împărat, dintr-o necesitate tehnică chemarea se cerea actualizată din nou, ca un laitmotiv adaptat momentului.

Compozițional și expresiv, era deci nevoie de un moment de tranziție de la absolutul idilic la absolutul simbolului. De aici strofa:

Ea, îmbătată de amor.

Ridică ochii. Vede

Lucealărul. Și-ncetișor

Dorințele-i încrede.

Precum în trecut, tot astfel și aici, inițiativa trebuia să pornească de la ea. Chemările anterioare erau condiționate de stări numai în aparență asemănătoare: una era prima chemare suspinată, *aha* era a doua chemare de dor care de *inim-o apucă*. Acum, ultima chemare e determinată de experiența Cătălin, dar și de un început de oscilare.

Observați mai întâi ritmul lent susținut de cuvinte lungi, unele cu duble accente. Observați însă mai ales structura sintactică a strofei. Sunt trei propoziții, însă tăiate astfel încât cea de la mijloc începe după emistih și se sfârșește cu primul emistih al versului următor. Redusă numai la verb și obiect, această propoziție, *Vede Luceafărul*, este ca un moment de surpriză în ritmul lent

legănat al strofei.

Acest gest de ridicare a ochilor, urmând clipei de beție, este semnificativ. Indică un moment de oscilare, contradicția veșnică a sufletului omenesc: când are încântarea pământului, e stăpânit de nostalgia cerului.

În erotică, o confidență e un început de apropiere, în scena *din* ungher. Cătălin devenise confidentul și aceasta însemna apropierea. După idilă, Cătălina se adresează Luceafărului ca unui confident, semn că acum curba oscilației înclina spre el. Mai ales acel adverb din *încetișor dorințele-i încrede* dă chemării un ton de tainică invocare. Iar faptul că ea reproduce formula celor două invocații-i, recheamă aceeași atmosferă erotică. Singura deosebire este că până acum țelul chemării *era viața-mi luminsază*, pe când acum în loc de viață apare *norocul*. Deosebirea nu este condiționată numai de situația nouă, dar și de o necesitate tehnică: cuvântul era cerut ca un plan de rezonanță al finalului.

7. Liberarea încadrat între Hyperion, cel întors în *locul lui venit din cer*, și invocația către el, absolutul idilei e fondul de opoziție venit izbăvirii. Grupul ultimelor trei strofe fiind dominat de inițialul *ei*, are o soartă comună, este un tot vădit nu numai prin șirul motivelor, dar și prin structura ritmică, bunăoară prin creșterea unităților ritmice în strofe, așa încât, spre deosebire de penultima, în ultima strofă grupele *care* conțin mai multe silabe cad mai masiv, ca într-un centru de greutate.

În unitatea aceasta a grupului, fiecare strofă are o pregnanță deosebită.

O cerință structural-tehnică a plăsmuit descriptiv prima strofă a grupului:

El tremură ca alte dați

În codri și pe dealuri, Călăuzind singurătăți

De mișcătoare valuri;

După invocarea ei, ar fi putut urma imediat răspunsul Dar se cerea o nouă încadrare plastică pentru esența Luceafărului liberat. De aici o nouă rotunjire vizua Jă, dominată de *el* în opoziție cu strofele anterioare introduse prin ea. Odată cu apariția icoanei lui apar și atributele nemărginirii. Nu mai avem aici cărări/e *din crânguri*, nici *sara-n asfințit*, nici *răsare luna liniștit*, și nici *șirul lung de tei*, ci perspectivele nemărginirii: *codri, dealuri, singurătăți de mișcătoare valuri*.

Impresia de măreție a strofei vine și din acumularea cuvintelor lungi de câte patru silabe în ultimele două versuri. Pe când primele două versuri au 10 cuvinte, niciunul susceptibil de un îndoit accent, ultimele două au numai cinci cuvinte, dintre care trei de oite patru silabe. O opoziție în felul acesta de cuvinte lungi nu mai apare în nicio altă strofă a poemei, dar nici efectul acesta de maiestuoasă **p**! a-nore cu orizont nemărginit sporit prin faptul că toate rimele sunt deschise în - î.

Stilistic, această înaltă icoană este departe de a fi o expresie pentru împietritele esențe platonice. Cuvântul *singurătate* mai apăruse o dată în poemă. Rostit de Cătălina în mărturisirea ei, sună însă cu totul altfel: astrul dă orizon nemărginit *singurătății* mării. Acolo, ceva din strania apăsare a eterogenului sună în cuvântul acesta, după care urmează strofa de izbucnire a plânsului. În icoana văzută în ea însăși, în fina! cuvântul este străbătut de o altă valoare. El e dominat de dinamica și sugestiile verbului *călăuzind*. Este singura dată când verbul acesta apare în poemă. Și el nu poate fi separat de perspectivele de conducător din eroica vorbirii lui Dumnezeu, care mijeau în chiar primul portret, în uvertură: *corăbii negre duce*.

Motivul acesta de nobilă și demnă planare era necesar și ritmic, ca un fond pentru mișcarea mai vie din

prima strofă a răspunsului:

Dor nu mai cade ca-n trecut

În mări din tot înaltul:

— Ce-ți pasă ție, chip de lut.

Dac-oi fi eu sau altul?

Tematic, aici, în primele două versuri, era absolut necesară o actualizare a întregului plan de rezonanță din cele două coborâri. Stilistic, mai remarcabile, pe lângă răsunetul verbului *nu mai cade*, sunt determinările temporale și spațiale: *ca-n trecut* și *din tot înaltul*. Se repetă aici, în primele două versuri ale strofei, aceeași ordine a cuvintelor ca în primele două versuri din strofa anterioară a portretului: în ambele, în primul vers stă verbul și determinarea temporală, într-al doilea, spațializarea.

Expresia tot *înaltul*, sporită astfel printr-această poziție, este ultima caracterizare dată Luceafărului. Ea surprinde prin noutatea ei, căci este o evidentă inovație, căreia nu i s-ar putea găsi echivalentul în nicio altă limbă. Și este ultima apăsare pe *axa* constant îndreptată în sus a imaginilor.

Se tot vorbește astăzi de meritele excepționale ale lui Eminescu în siluirea limbii. Dar nu luăm în considerație poziția față de estemele limbii noastre, virtualitățile ei estetice. Merit nepieritor al poetului este că a știut să se identifice cu astfel de posibilități expresive și să le înalțe la valori către care ele tindeau. O astfel de posibilitate estetică o are în limba română adjectivul tot. Este suficient ca cineva să observe acest cuvânt în vocabularul *Luceafărului* și se va încredința cum poetul a știut să scoată felurite efecte necesare. Toate însă poartă sigiliul stilistic al acelei înălțări în absolut, una din trăsăturile cele mai caracteristice ale poetului. Aici însă construcția stilistică este nu numai cea mai expresivă, dar și cea mai

originală. Limba comună îi pune la îndemână un substantiv adjectival, de pildă, ca în expresia *înaltul cerului*. De altă parte, cuvântul *înaltul* este necesar în strofă nu numai pentru rimă, oare în definitiv se putea schimba, ci pentru valoarea lui ca ultim cuvânt de caracterizare. Izolat însă, nu putea fi purtătorul acestei supreme valori. De aceea adjectivul tot este acum rmnuit pentru a da substantivului un atribut de potențare a valorii, ca și cum ar fi un superlativ înaintea substantivului adjectival. E o creațiune proprie eminesciană, dar nicidecum în siluirea limbH, căci într-un moment hotărâtor se împreună indisolubil cele două cuvinte în expresia atât de nouă și totuși atât de firească.

Ultimele șase versuri ale poemei circulă pe buzele tuturor. Dar nu tot ce a devenit proverbial este și exact cunoscut. O adâncire a acestui final este necesară: expresia ne va dezvălui mai deplin esența poemei.

Cele două tipuri principale de frază: tipul exploziv și tipul în contrapunct, apar într-acest final, într-un chip semnificativ:

— *Ce-ți pasă ție, chip de lut, Dac-oi fi eu sau altul?*

Trăind în cercul vostru strâmt.

Norocul vă petrece, Ci eu în lumea mea mă simt

Nemuritor și rece.

Fizionomia primei fraze este determinată de caracterul ei exclamativ și abrupt. Nu este o frază explozivă, în sensul obișnuit al cuvântului, pentru că nu are acea pregătire și acumulare de material din care să izbucnească în final scânteia detunării. Și totuși, integrată în strofele anterioare, acestea fiind pregătirea materialului de izbucnire, în esența ei, deși atât de concentrată, fraza aparține tipului exploziv. Acest caracter este susținut și de faptul că fraza nu are un tempo rapid, ci unul sacadat: fiind alcătuită aproape. - numai din monosilabe, cuvintele

se cer rostite așa încât să reiasă în înmulțitele accente separate.

Repartiția frazelor în ultimele două strofe este și ea un fapt expresiv. Situația primei fraze la sfârșit de strofă este în concordanță cu caracterul ei secundar și pregătitor față de fraza ultimă, care are *un* ritm larg și cuprinde o strofă întreagă.

Acustic, versul prim al răspunsului: *Ce-ți pasă ție, chip de lut*, vorbește prin acumularea consonantelor *e*, *t*, *s*, *ț*, *eh*, care sunt cele mai proprii să secundeze tonul de dispreț din primul emistih. Remarcabil este că, în opoziție cu strofa anterioară, în care toate versurile se sfârșesc în - /, având de-aici un caracter deschis, toate versurile strofei penultime se sfârșesc într-o consonantă. Și este semnificativ că, de la ultima strofă din rugăciunea Luceafărului, care și ea are numai rime încheiate în consonante, singura strofă cu astfel de structură închisă este tocmai aceasta unde se încheie situația față de Cătălina.

Contrastul eu *sau altul* din penultima strofă este reluat într-un alt registru și cu alt orizont în strofa ultimă. Aici însă tipul de frază este tocmai cel opus tipului anterior, exploziv. Opoziția se desfășoară acum într-o frază cu tehnică de contrapunct: *cercul vostru* este ritmic și simetric opus motivului *lumea mea*; tot astfel, punct contra punct, *norocul* este opus expresiei *nemuritor*, ambele la începutul versurilor perechi. Tipul acesta de frază este singurul în stare să actualizeze viu în acordul final contrastul esențial.

Termenii opuși prin contrapunct nu au aici numai valoarea lor curentă, ci sunt încărcăți cu un conținut propriu, rezultantă a întregii situații.

Privind lucrurile la suprafață, s-ar părea că apariția cuvântului *noroc* în acest final se mărginește la un simplu

răspuns condiționat de invocația Cătălinei: *norocu-mi luminează*. De fapt însă, acest cuvânt răsună în final dintr-o adâncă necesitate. Și pentru că Eminescu apasă atât de mult asupra lui, sintetizând întreaga situație, se cuvine să ne oprim mai mult pentru a-l privi și în el și în relațiunile poemei. Este unul din cuvintele expresive și tipice totodată pentru mentalitatea noastră poporană. Este caracteristic că la noi a devenit un termen curent de salutare, cea ce nu observăm la echivalentele lui într-alte limbi.

Privindu-l în cadrul sinonimelor *urisită, scris, sort, destin, soartă*, constatăm că toate purced din viziunea cosmică pentru care fatalitatea este hotărâtoare. Deși cuvântul este nominal, suntem prin el în categoria acelor schimbări care se săvârșesc în viață prin apariția oarbă a unor puteri străine inouă. Ceea ce alcătuiește specificul cuvântului *noroc* este că la această viziune se mai adaugă o notă indeterminată, de întâmplător și vremelnic: hazardul *clipei* favorabile.

Caracterul propriu al cuvântului se vede și din dificultățile cu care au avut să lupte traducătorii. Unii au alunecat asupra lui, recurgând la perifraze. Alții l-au tradus prin *Schicksal*, ceea ce implică o lege neschimbată; alții prin *hasard*, ceea ce nu cuprinde nota favorabilă; alții prin *fortuna*, ceea ce depărtează de sensul popular al cazului concret; în sfârșit, alții au recurs la slavul *scasta* sau la francezul */o/e*. Toate acestea rămân în urma puterii expresive a cuvântului românesc.

Avem un prilej să vedem cum traducерile alcătuiesc o geografie a mijloacelor expresive și cum elementele lexicale proprii urnei limbi determină viziunile de artă. În cuvântul nostru este altceva și mai mult decât în arătatele sinonime. De altă parte, fiind legat de capriciul clipei și orb, *norocul* nu concordă cu noțiunea de valoare.

Desprins din acest ansamblu de viziune populară,

cuvântul este contrapunctat în patru situații ale poemei. Prima dată este rostit interior, în acel moment de stil liber când Cătălin zice: *acu-i acu ca să-ți încerci norocul*. Avem aici o expresie aproape locuționalizată, care marchează așezarea în mentalitatea curentă. Și nu este o întâmplare că în chiar clipa când pajul apare pe scenă motivul însoțitor este tocmai acesta al norocului, la fel cum, în prima formă a poemei, aceea a basmului versificat în anii de studii la Berlin, odată cu apariția îndrăgostitului fericit, Florin, apărea și motivul norocului:

Norocul lui cu o/ ei îi pare geamăn.

După complexul Cătălin, întâlnim a doua oară cuvântul în vorbirea lui Dumnezeu. Este aici, dacă nu o expresie locuționalizată, o formă de gândire în care mentalitatea populară are un contrapunct în planul luminilor de mai sus: e; *doar au stele cu noroc*. Tot ce este absurd în alergarea după noroc sună aici într-o notă vecină cu ironia atotînțeleghătoare. Paralel cu aceste opoziții, cuvântul *mai* apare de două ori, în finalul poemei. După cum primul cuvânt al lui Cătălin fusese norocul, tot astfel ultimul cuvânt al Cătălinei. De data aceasta însă el nu mai sună locuționalizat. În expresia *norocu-mi luminează* este ceva care iese din obișnuit. Este ca o încercare de a înălța cuvântul prin consacrarea sferei de sus. Dar precum prima apariție a cuvântului își găsea contrapunctul în cea de a doua, tot astfel în final cuvântul este ca un laitmotiv care, actualizând viu momentele anterioare, pregătește rezonanța contrastului din ultima strofă.

Verbul cu care este asociat acest cuvânt – în versul *norocul vă petrece* – pare anume ales ca accentul să rămână pe *norocul*. Încleștate în final, niciunul din aceste cuvinte nu corespunde înțelesurilor curente, ele cad aici nu ca o monedă de schimb, ci cu o semnificație determinată de bolțile întregii construcții. O lesnicioasă

interpretare a versului ar fi aceea de a vedea în *vă petrece* echivalentul pentru *vă însoțește*.

În chip naiv, un traducător chiar și dă: *vous êtes accompagnes par le bonheur*. Aceasta însă face din noroc o constantă a sortii pămânfesti, ceea ce contrazice caracterul lui de clipă nestatornică. Ar fi să dai cuvântului o semnificație care ar scădea tocmai opoziția din versul final al poemei. Nu este fericită nici interpretarea traducătorilor germani și italieni care văd în *petrece* un echivalent pentru a conduce: *das Schicksal lenkt euch gnädig; euch lenken Gluckesgefühle; la fortuna vi governa*. În *norocul vă petrece* este o notă de ironie care nu reiese din aceste traduceri. Apoi *vă conduce* este mai mult decât *vă petrece*. De la începutul poemei atributul conducerii este nedespărțit de esența Luceafărului; asupra acestei trăsături oade și lumina ultimelor trei strofe din cuvintele lui Dumnezeu. Sunt și traducători care au văzut în *vă petrece* nu vremelnicia, dar petrecerea în sens de /ou/r. Nici această interpretare nu este fericită, pentru că, în vers, verbul având obiect, nu poate fi echivalent sensului intransitiv.

Dar tocmai aceste interpretări, la care s-ar mai putea adăuga traducerea bulgară *ozarem*, „vă luminează”, sau cea polonă, un echivalent pentru „ trăiți fericiți”, dovedesc prin multiplele lor aspecte că verbul românesc *vă petrece* evocă prea multe sugestii ca să poată da o dominantă. În el vibrează aici caracterul elementar dominat de trecere, așa încât accentul rămâne pe acel cuvânt expresiv *norocul*, iar *norocul vă petrece* totalizează acele prefaceri oarbe ale naturii, în care Dumnezeu așeza destinul omenesc, voind să-l diferențieze de înalta conștiință activă a creativității.

Dacă este îngăduit să găsim pe de o parte în esența unui verb, pe de alta, în aceea a unui substantiv, un semnalizator spre acel caracter al voinței oarbe exprimat

în complexul verbal din vorbirea lui Dumnezeu, atunci de bună seamă împerecherea cuvintelor *norocul vă petrece* este sinteza biete conștiințe umane, desfășurându-se fără să poată conduce.

Și tocmai ultimul acord de contrapunct al poemei înalță deasupra acestei condiții, ca într-un catharsis, izbăvirea prin afirmarea valorii supreme.

Ca în toată desfășurarea poemei, și aici se confirmă legea structurală a multiplelor fețe ale cunui moment expresiv. Acustic, în ultima strofă, primele două versuri sânt caracterizate prin predominarea consonantelor asupra vocalelor. Acest raport este izbitor mai ales în primul vers:

Trăind în cercul vostru strâmt, în care ki opt vocale sunt optsprezece consonante. Structura consonantică a acestui vers se vădește semnificativ (a) în caracterul rimei *strâmt*. În cele 392 de versuri ale poemei este singura rimă de tipul acesta: un gnuip de tren” consonante urmat de o vocală întunecoasă, închisă printr-un grup de două consonante, dintre care prima este nazală. Nu este vorba aici numai de o rimă cu anume aceste încleștări consonantice, dar de ceva mai mult: de faptul că în toată poema nu mai găsim niciun art cuvânt de rimă alcătuit din șase sunete, oricare ar fi ele, având o singură vocală. Dacă o astfel de rimă ar fi apărut în oricare alt context al poemei, s-ar fi putut vorbi de o întâmplare. Dar în prima rimă a strofei finale lucrul nu este fără semnificație. Dovada o avem în întreaga structură consonorrtică a versului, care tinde cu necesitate la pregătirea acestei rime caracteristice, în genere, o acumulare de vocale contribuie la muzicalitatea versului, pe când o acumulare de consonante, mai ales de felul celor din versul nostru, este un puternic mijloc de caracterizare. Și el era necesar tocmai aici, în diferențierea și ciocnirea finală a motivelor.

Privind mai de aproape consonantismul versului, observăm că nu numai rima este caracterizată prin grupuri de consonante. Într-adevăr, din totalul de optsprezece, nu mai puțin de patrusprezece consonante apar în grup. Remarcabil e că, la rândul lor, grupurile sunt de două tipuri și ambele apar atât în primiri cuvânt ol versului cât și în ultimul. Grupului prim de consonante te din *trăind* îi corespunde *str* din grupul prim al rimei, unde însă grupul este întărit prin siftanta 's. O potențare a efectului se naște din repetarea aceluiași grup *str* în cele două silabe consecutive din vostru *strâmt*. Acestui tip caracterizat prin prezența ricvidei **r** aparține și grupul *re*, așezat exact ia mijlocul versuikii. *În sine, grupele n-au o valoare, dar prin apropiere și repetare dobândesc valoare.* Astfel, expresivitatea primului grup te vibrează sporit în grupul *re*, apoi culminează în repetarea grupului sfr, oare revenind în silabe imediat consecutive, prin apropiere, capătă contur și accentuează semnificația întregului vers.

Al doilea tip de grup de consonante apare și el în primul cuvânt al versului. Simetric, grupul nazală plus dentală se repetă în cuvântul rimei: *nd* la sfârșitul primului cuvânt – *mt* la sfârșitul ultimului. La această structură consonantică remarcabil mai este și faptul că primul cuvânt al versului începe cu **t**, iar ultimul se încheie cu aceeași dentală oclisivă. În sine, ca elemente analitice, grupurile acestea și dentală 's" mt simple elemente, ceva ca atomi fără contur și fără semnificație. Dar încorporate în ansamblul dat, nu sunt resturi indiferente, linii moarte, ci colaborează la pregnanța versului. Este singurul vers din poemă, care, începând și sfârșind cu un grup de consonante, are ca primă și ultimă articulație această oclisivă dentală, purtătoare aici a unei puternice valori afective. Simți cum, încheștată astfel, emoțiunea concentrată circulă în tot cuprinsul versului.

Trecerea de la caracterizarea cercul *vostru strâmt* la afirmarea suveranei conștiințe de sine este însoțită de o răspicată schimbare a proporțiilor dintre consonante și vocale. În versul:

O eu *în lumea mea mă simt* predomină vocalele. Și, ca o opoziție față de primul vers, caracterizat prin grupe de consonante, apar aici grupe de vocale: diftongii eu, ea, ea. Opoziția este cu atât mai pregnantă cu cât niciun alt vers din strofă nu mai înfățișează măcar un singur diftong. La prime vedere repetarea silabei *mea* în *lumea mea* s-ar părea o supărătoare stângă – ale Dar privind expresie în pregnanța ei, constăți că cele trei cuvinte care (alcătuiesc sunt ca un tot încadrat simetric între două cuvinte monosilabice oare o preced și alte două monosilabe care o urmează. Și ascultând versul, îți dai seama că această repetare a silabei posesivului din *lumea mea* dă configurație expresiei și potențează diferențierea celor două lumi. Iar faptul că este repetat diftongul suitor ea, că deci accentul cade pe a, subliniază acustic valoarea.

Am relevat mai sus construcția în contrapunct a strofei și polaritatea sintactică dintre *cercul vostru strâmt* și *lumea mea*. Subliniez că și accentul cade pe aceste expresii, așa încât repetarea grupului *str* din cele două cuvinte consecutive ale primului vers este contrapunctată de repetarea silabelor deschise ca un larg orizont din expresia *lumea mea*.

Stilistic, cuvintele ultimelor două versuri ale poemei sunt grupate în jurul pronomelui eu, oare capătă relief și prin opoziția față de generalizatorul vostru din primul vers al strofei. Accentul acustic și cel de înțeles cade pe eu. Aceasta or părea că vine în contrazicere cu ceea ce am relevat mai sus: răspicată diferențiere prin accent a posesivului *mea*. Când însă îți dai seama că enunțarea în *lumea mea* este numai aparent subordonată verbului *mă*

simt, căci de fapt este un atribut al esenței eu, atunci vezi că accentul ambelor cuvinte se rezolvă și acustic și ca înțeles într-o unitate.

Privite în ele, în sensul curent, așa cum l-ar da dicționarele, cuvintele din finalul poemei sunt sâmples: pronumele personal, substantivul urrrvat de adjectivul posesiv *mea*, verbul reflexiv mă *simt* și atributele verbale *nemuritor* și *rece*. Toată valoarea lor vine însă din acel complex care este spațiul și timpul poemei.

Astfel, în cuvintele acestea atât de simple, vibrează totalizant o lume de concepții. Enunțarea lumea mea nu este deci un simplu atribut al contemplativității, ci cuprinde întreaga afirmare a propriei valori, așa cum fusese lămurită în sentința lui Dumnezeu. Forma reflexivă a verbului mă *simt* subliniază existențial destinul. Ca înțeles, verbul este înrudit *eu sunt*. Are însă o dinamică proprie, o sporită afirmare a conștiinței de sine. În forma reflexivă, reluând pentru a treia oară o corespondență nouă a pronumelui inițial eu, adaugă versului o nouă față pentru unicitatea valorii afirmate absolut.

Cadența versului final este determinată mai întâi de îndoitul accent care stă pe primul cuvânt: *nemuritor*. Privit în sine, cuvântul este un coriamb, deci una din acele unități care, prima și ultimă silabă fiind accentuate, diferențiază răspicat cuvântul în ansamblul acustic. Excepționalul valorii își are astfel expresia în excepționalul ritmic. Ultimul atribut, *rece*, echivalent pentru dezlegarea prin catharsis a încordării conflictului, își împrumută și el semnificația de la întreaga experiență străbătută.

În forma închisă și prin pregnanța lui, acordul final, bărbătesc acord major care țintește și el în sus, ca toate imaginile poemei, afirmă totalizant acest adânc al existenței întipuit în simbol: *menirea creatoare*, liberată de patimă și de amăgitoarele chemări ale fericirii.

Peste secole, în fața destinului, aceeași atitudine la cel mai ales cântăreț poporan ca și la cel mai reprezentativ dintre poeții noștri. Și dincolo de felurimea aspectelor, aceeași perspectivă nemărginită în planurile de rezonanță ale formei mărginite. După cum în străvechea Mioriță dăinuiește simbolul mitic al neclintitei alipiri de propria îndeletnicire, chiar și în pragul morții, tot astfel în supremul simbol eminescian avem negațiunea pesimismului: afirmarea deplină a propriei chemări înalte.

BIBLIOGRAFIE

Bibliografia aceasta vrea să dea cititorului un mijloc de a controla și de a duce mai departe problema formei concepută ca artă de a vedea. Partea românească ar fi vrut să înfățișeze tot scrisul nostru cu privire la stilistică și la versificare. Dar pentru că numeroasele articole (cele mai multe didactice), care ating și chestiuni de stil, ne-or fi dus prea departe, **r»** c-am mărginit la momente mai însemnate, rezervându-ne spațiul pentru bibliografia versificației, a cărei necesitate era moi viu simțită. Până ce vom avea o istorie a versificației noastre, faptele și notițele critice arătate aici vor servi ca un breviar și ca o îndrumare într-un domeniu în care s-a lucrat prea puțin.

Înlăturând studiile vechi, care nu mai au decât o valoare istorică, și mărginindu-ne numai la literaturile moderne, om redus mult bibliografia străină. Aici, cititorul va găsi informație, orientare și, sper, îndemn să meargă mai departe, într-un capitol separat am dat și câteva indicații didactice în această direcție, de care o reformă a învățământului limbii și literaturii noastre va trebui neapărat să țină seama, de jos în sus.

A. - BIBLIOGRAFIE ROMÂNĂ

I. GENERALITĂȚI

1. C ar ac o ste a, D., Ce spune *limba română despre destinele literaturii române*. Gândul neamului, 1924. -

Rezumatul unei conferințe ținute la Chișinău. A fost o încercare de a diferenția tipul formal al literaturii noastre în comparație cu cea rusească: „Destinele literaturii noastre sunt înscrise în primul rând în caracterele acestei limbi”. Și relevam: „Ceea ce caracterizează limba noastră este tocmai faptul că, primind elemente sud-est-europene din mediul în care s-a dezvoltat, Le-a stăpânit totuși. Le-a potrivit geniului ei romanic, care înseamnă limpezire, măsură, arhitectură luminoasă”.

2. C ar ac o ste a, D., *Eminescu și hagmentarismul*, în *Gândirea*, 1935, nr. 9, p. 451 – 460.

3. C ar a g i-a I e, I.L., *Ancheta despre poporanism*, în *Luceafărul*, 1910, nr. 1, p. 17. Răspunsul lui Coragiale stă pe poziția din *Gleva păreri*.

4. Caragiale, I.L., *Gleva păreri*, în *Opere*, ediție îngrijită de Paul Zarifopol, București, vol. III, 1932, p. 49 – 82. – Eseul acesta este cea mai hotărâtă afirmare a primatului formei și a expresivității și este semnificativ că a apărut ca o reacțiune de artist în contra criticii ideologice a domnului M. Dragomirescu din *Convorbiri literare*. Articolul a apărut pentru prima dată în *Ziua*, 1896, nr. 35.

5. Cerna, P., *Die Gedankenlyrik*, 1913, Cap. 5 – 8 se ocupă de ritm și imagini.

6. D e în e tresc a-l aș i, C, *Factorii frumuseții plastice*, în *România literară*, 1895, nr. 15, p. 1, Cf. id. *Arta și frumusețea artistică*, în *România literară*, 1895, nr. 11, p. 2.

7. D e în e tresc a-i aș i, C, *Frumosul naturii*, în *România literară*, 1895, nr. 10, p. 1 – 2.

8. Demetrescu, C, *Frumosul poetic*, în *România literară și științifică*, 1895, nr. 17, p. 1.

9. Dragomirescu, Mihail, *Teoria poeziei*. Ediție pe de-o-tregul refăcută și completată, București, 1927, 287 p.

10. Dragomirescu, Michel, *la science de la littérature*. Editon refondue, corrigee et augmentee d'après va premiere edition roumaine, Paris, 1928 - 1929 (Bibliothèque de littérature universelle. Publiee sous la direction de l'Institut de littérature de Bucarest).

11. Dragomirescu, Michel, *Nouveau point de vue dans l'étude de la littérature*. Mémoire pour ki commission internationale d'histoire littéraire a son premier congres d'his-toire littéraire de Budapest, Bucarest, 1931, 18 p.

12. H e I i-a de R a d u I e's cu, I., *Genul limbilor și queltei române în parte*. Curs întregu de poésie generală, Bucureset, 1868, p. V-LIV.

13. I b ră i I ea nu, G., Vraja (C). *Împrumutarea formei*, în *Evenimentul literar*, 1894, nr. 30.

14. Ibrăileanu, G., Vraja (C). *Originalitatea formei*, în *Evenimentul literar*, 1894, nr. 29, p. 1.

15. Ibrăileanu, G., *Creație și analiză*, în *Studii literare*, București, 1930, p. 3 - 71.

16. Ionescu-G i o n, G.I., *Un poetică română*, în *Revista nouă*, 1892, V, nr. 3 - 4. p. 112 - 122. - Discută pe larg răspândită poetică a lui Manliu.

17. Iordan, Iorgu, *Introducere în studiul limbilor romanice*. Evoluția și starea actuală a lingvisticii romanice, Iași, 1932, VIII + 480 p.

18. Lovi nescu, E., II. *Filosofia lui Eminescu*, în *Critice*, vol. I, București, 1920, p. 27 - 32. - Caracteristică pentru inexistența preocupărilor de formă la acest critic.

19. Macedonski, Al., *Despre poésie*, în *Liga ortodoxă*, I, nr. 3, p. 3.

20. M ac e ci o n's k i, Al., *Simțurile în poezie*, în *Liga ortodoxă*, 1896, I. nr. 7, p. 6 - 7; nr. 8, p. 5 - 6.

21. Macedonski, Al., *Despre frumos în Forța morală*, 1901, I, nr. 7, p. 6 - 7; nr. 8, p. 5 - 6.

22. M a noi în R., *Genurile literare*. Studiu de filo-

sofie literară, în *Convorbiri literare*, 195\ LXVI, p. 832 - 841 963 - 980.

23. Marcovici, și în e o n, *Curs de retorică*. (Profesorul acestui curs în colegiul din Sf. Sava). București, în tipografia lui Eliad, 1834.

24. Ori iz, Ramiro, *Italia modernă*, București, 1925, 288 p. - Pentru articolul *Artă și critică nouă de ieri*, unde e vorba de doctrina fragmentaristă în critică (p. 190 - 207). De aici, în mare parte, sentințele fragmentarismului nostru, de care ne ocupăm în capitolele IV și XII.

25. Păun, Va și le D., *Ficțiune, imagine și comparațiune*. Studiu comparativ de literatură poetică. Sihastrul, poveste poetică. București, 1896, 118 p.

26. S e o r p a n, G r., *Valoarea simbolică a poemei „Luceafărului”*, în *Revista critică*, 1936, p. 75 - 120.

27. Slavici, l „Iubirea de formă, în *Semănătorul*, 1909, p. 63 - 66; 85 - 88.

— Se întemeiază pe deosebirea dintre fond și formă, afirmând primatul formei. Alineatul despre Eminescu conține în germen cele dezvoltate în *Amintiri*.

28. V i-a nu, Tudor, *Poesia lui Eminescu*, București, 154 (157) p. (Colecția „Gândirea”).

29. X e n o p o I, A.D., *Neconștiutul în istorie*, București, 1907, 23 p. (*Academia Română. Analele Academiei Române*, Seria II, Tom. XXIX. *Memoriile secțiunii istorice*. Nr. 10).

— Sunt amintite și fapte din domeniul artei. Se vede influența concepției psihologiei etnice: „spiritul obștesc”. Reflex din Steinthal?

30. Z am fi rescu, D u i I i u. *Metafizica cuvintelor și estetica literară*, în *Analele Academiei Române*, 1910 - 1911, Seria II, Tomul XXXIII, p. 383 - 416.

II. FONETICĂ ȘI DICȚIUNE

31. Ca pl dan, Th., *Meglenoromânii*, București, 1925

- 1935, 3 vol. (Academia Română, *Studii și cercetări VII*).

— Se stabilește existența vocalelor lungi în acest dialect. Aceasta deschide și problema valorii lor afective.

32. Eminescu, M., *Cestiuni de pronunție românească*, în *Scriseri politice și literare*. București, 1905, p. 409 - 414.

33. Eminescu, M., *în contra influenței franceze asupra teatrului românesc*, în *Scriseri politice și literare*, București, 1905, p. 336.

34. Eminescu, M., *Operele dramatice ale „renașterii romantice” franceze, Intonația pe scenă. Limba traducerilor dramatice românești*, în *Scriseri politice și literare*, București, 1905, p. 338 - 341.

35. Eminescu, M., *Pronunția falsă a actorilor români*, în *Scriseri politice și literare*, București, 1905, p. 355 - 357.

36. Florescu, Bonifaciu, *Armonia imitativă*, în *Literatorul*, 1880, p. 273 - 274. - Traducere din Pope, *încercare asupra criticii*, cântul al doilea.

37. Livescu, Ioan I., *Dicțiunea în școală*. (Curs făcut cu profesorii secundari din țară și cu corpul didactic primar din Capitală, conform adresei Ministerului Instrucțiunii Publice și al Cultelor cu nr. 85.854/908) București, 1911.

— Este un moment din mișcarea de atunci pentru cultura artistică în școală.

38. Lombard, Alf, *La Prononciation du roumain*, Uppsala (1935), p. 103 - 176. Sprakvetenskapliga sällskapet Uppsala Forehandlingar 1934 - 1936. (Mémoires de la Société de Linguistique d'Upsal 1934 - 1936). Extrait de Uppsala Universitets Arsskrift, 1936).

39. M u n teanu, I. a z i I, *Limba românească*. Gând românesc. 1934, p. 321 - 327.

40. P e t rovi ci, E., *te pseudoi final du roumain*, în *Bulletin lingvistique* public par A. Rosetti, 1934, p. 86 - 97.

— Este cea mai bună lucrare de fonetică

experimentală asupra unui fenomen român. Dar interpretarea literară, introducând un factor conștient de valoare, cere criterii de expresivitate care depășesc fonetica experimentală.

41. P o povici, I o și f, *Ortoepia și fonetica*, Cluj, 1923. (Din publicațiile Laboratorului de fonetică experimentală al Universității din Cluj).

— Se face o expunere istorică asupra ortoepiei sunetelor românești, după manualele de gramatică publicate, începând cu cele mai vechi până la data lucrării. Se dau principii generale de fonetică experimentală și se tratează sistemul vocalic și consonantic pe baza studiului său anterior, publicat în *La Parole*. Cu privire la fiziologia vocalelor a și? vezi importante obiecțiuni ale lui A. Philippide, *Originea românilor*, vol. II, p. 4 - 9.

42. P r o e o povici, Al., *Principiul sonorității în economia limbii*, în *Dacoromania*, 1927, IV 1, p. 12 - 37.

43. P u și e ar i u, S e x t i I, *Les onomatopies dans la langue roumaine*, în *tudes de lingvistique roumaine*, 1937, p. 319 - 351.

44. P u și e ar i u, S e x 111, *Considerations sur le sysfeme phonétique et phonologique de la langue roumaine*, în *tudes de lingvistique roumaine*, 1937, p. 203 - 259.

45. P u și e ar i u, S e x t i I, *Phonétique et phonologie*, în *ttudes de lingvistique roumaine*, Cluj-București, 1937, p. 125 - 134.

46. R o s-o 11 i, A! *Curs de fonetică generală*, București, 1930.

47. R o set ti, Al., *Sur la theorie de la syllabe*, în *Bulletin lingvistique*, 1935, p. 1 - 14. - Expunere succintă asupra teoriei generale despre silabă, privită din punctul de vedere psihologic și fiziologic. Autorul recunoaște că, sub raportul fiziologic, limita silabei este acolo unde a fost

fixata de F. de Saussure. (Cf. p. 10).

48. Rotscher (Confesorul Dr. E. Th R bl-s e h e r), *Arta reprezentării dramatice. Dezvoltarea științifică și legătura ei organică*. După edițiunea a doua. (Traducere de M. Eminescu). Manuscrisul Academiei nr. 2254, fila 310 - 445. - N-am avut la îndemână decât ediția din 1841 și cea din 1919 (aceasta editată de O. Waizel). Traducerea are o prefață de Eminescu și prețioase adnotații ale lui. Lipsește din traducere partea a treia (O/e *korperliche Beredtsamkeit*).

Această inițiere a lui Eminescu în arta cuvântului cere o lucrare specială, integrată în alte influențe ale vremii. Rotscher era cel mai bun critic dramatic german.

Ca să se poată vedea orizontul preocupărilor, dau titlul capitolelor traduse de Eminescu, în chiar forma din manuscris. *Conceptul artei dramatice. Înlăturarea prejudiciilor (sic) contrarie acestei arte. Necesitatea cea urgentă a unei arhitectonice a artei dramatice. Pătrunderea idealității și a adevărului natural (Naturwahrheit) legea absolută de reprezentare dramatică. Actorul în raport cu publicul. Artistul reprezentator în raport cu critica. Condițiunile naturale ale artei noastre. Corp, fizionomie și ton (voce). Treptele dezvoltării artistului dramatic. 1. Stadiul simțirii nemijlocite. 2. Stadiul reflexiunei. Stadiul creerei artistice și diferitele sale direcțiuni. Originalitate și manieră. Partea specială. Dividerea părții speciale. Cultura tonului (a vocii). L. Pronunția fără dialect și fără viciu. 2. Frumusețea pronunției. Însemnătatea vocalelor și consonantelor, silabă, vorbă (cuvântul). Modulația tonului. 1. Înălțime și profunditate. 2. Portamentul și volubilitatea, (3) Tăria și slăbirea în ton. Respirarea. Legea accentului logic. Accentul simbolic. Ondulațiunea ritmică (Viața ritmică). 1. Ritmul în proză. 2. Ritmul poeziei. Tempo-ul declamațiunii.*

Declamațiunea artistică. 1. Legea declamațiunii epice. 2. Legea declamațiunii lirice. Legea declamațiunii dramatice. Arta narării în poezia dramatică. (Lipsind în traducere partea despre elocvența corporală, urmează, în întregime, capitolele părții ultime, al căror titlu îl dau aici). Reprezentarea caracterelor. (Caracterizarea. Grima. Masca. Costumul). Natura concepțiunii ideale a caracterului. Reprezentarea caracterului. 1. Maica caracteristică. 2. Legea costumului și a exteriorului sensibil în ținută. Tonul fundamental al caracterului. Executarea caracterului. Elementele executării caracterului 1. Jocul mut. Accentul etic. Totalitatea artistică a reprezentării dramatice.

Cum vedem, din chiar titlul capitolelor, se poate documenta influența lui Rotscher: conceptul *accentul etic*, de pildă, revine în critica dramatică a poetului.

— Traducerea a fost începută înainte de plecarea la Viena, dar se vede că a continuat și după ce a luat cunoștință cu metafizica germană, cum se vede din ultima notă la fila 438 verso: „Cred că deosebiriile lui Kant și Schopenhauer între caracterul inteligibil (liber) și cel empiric (determinat) sunt mai clare și mai folositoare pentru această parte decât distingerea antică. *Ethos*, ar fi cel inteligibil, *pothos* cel empiric”.

Moartea lui Rotscher (1871) și elogiile din foiletoane și necrologuri i-au actualizat interesul.

Dintre lucrările asupra lui Rotscher, sporite în ultimul timp, de când s-a înviorat interesul pentru formă, amintesc aici Robert Klein, *Heinrich Theodor Rotschers Leben und Wirken*, Berlin, 1919, VIII + 221 (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Band 30). Aici se cuprinde și bibliografia scrierilor criticului. Iar la p. 96 – 221, sinoptic, scurte extrase din criticele lui apărute în periodice.

Astfel, Rotscher este actualizat de estetica nouă, după cum este actualizat de fenomenologi unul din premergătorii lor, esteticianul muzicii formale, Ed. Hanslick, care, lucru de reținut, era foarte discutat, pentru că tăgăduia concepția lui Wagner despre muzică și, tocmai în anul prezenței lui Eminescu la Viena, a fost ridicat la rangul de profesor ordinar al universității din Viena.

— Cartea acestuia, *Vom musikalisch Schönen, ein Beitrag zur Revision der Ästhetik* a avut mai multe ediții și a fost tradusă în franceză și spaniolă. Aceasta însă ne duce la întregul complex al educației artistice a lui Eminescu.

49. Ștefanevici-Svensk, / scurt în *limba română*, în *Revista generală a învățământului*, 1926, p. 567 - 575.

— Ca și alte lucrări ale autorului, urmărește un scop didactic.

— Vezi recent, *Streinii și sunetele limbii noastre. Reflexii stârnite de o experiență fonetică făcută cu studenții minoritari la Văleni-De-Munte*, în *Românizarea*, III, 1938, nr. 70.

50. S t o Enescu, Teodor M., *Curs de dicțiune*, București, 1913, p. 82.

51. Ti ki în H., *Rumänisches Elementarbuch*, Heidelberg, 1905, VIII + 228 p. (Sammlung romanischer Elementar-bücher... nr. 6).

52. Velescu, Ștefan, *Curs de declamațiune*, în *Literatorul*, 1881. Partea I: p. 510 - 514, 580 - 583, 633 - 637, 743 - 746, 799 - 803, 868 - 871. Partea a II-a: 54 - 57, 152 - 157, 210 - 215.

53. W ei g a n d, Gustav, *Welchen Zwecken dient der lingvistische Atlas des dacoromanischen Sprachgebietes, Jahresbericht*, 1909, p. 135 - 154. - Este introducerea la Atlasul lingvistic român publicat de autor. Se arată scopul lucrării, cunoașterea formelor dialectale, migrațiunile, influențele străine și, în fine, partea cea mai interesantă,

principiile care stau la baza schimbărilor din limbă, ca rezultat al materialului cartografiat.

Firește, rolul afectivității și mai ales punctul de vedere estetic lipsește. Străbătând însă câteva hărți din primul volum al *Atlasului lingvistic* publicat de Muzeul limbii române din Cluj, bunăoară cuvintele *coapsă* și *săruta*, minam dat seamă că atlasul poate servi mult și în chestiuni de limbă literară și de estetică a cuvintelor. Este izbitor să constăți, de pildă, ce redusă este răspândirea cuvântului a *săruta* față de a *pupa*; și totuși acesta din urmă este ca și inexistent pentru limba literară. De asemenea, *coapsă*, deși pare restrâns în dialecte, este dominant față de *pulpă*, chiar la scriitori care caută cuvântul senzual.

Pe când deci Atlasul lingvistic francez n-a servit problemelor și studiilor de estetică a limbajului, atlasul nostru, văzut structural, este chemat să deschidă în jurul problemelor de expresivitate discuții care vor depăși punctul de vedere istoric, chestiunea continuității.

III. LIMBA LITERARĂ

54. C ar a c o s t e a, D., *Discuții literare. Autorevizuire*.
I. *Intuiție și control*, în *Flacăra*, 1915, IV, nr. 48, p. 5 ll-514;
II. *Răbojul lui Beckmesser*, nr. 49, p. 524 - 526. - Articolul al doilea ia poziție în problema valorii expresive a neologismelor încorporate într-o anumită structură. Se cercetează în ce măsură „proportia neologismelor atârnă de atitudinea poetului față de concepția lui”.

55. C h e n d i, 11., în *chestiunea limbii literare*, în *Preludii*, 1903, p. 73 - 88.

56. Eminescu, M., *Despre limba cărturarilor români din Ardeal*, în *Scrieri politice și literare*, București, 1905, p. 309 - 314.

57. Eminescu, M” *Purificarea limbii*, *ibid.*, p. 14 - 15.

58. H a n e ș, Petre V., *Dezvoltarea limbii literare*

române în *prima jumătate a secolului al XIX-lea*, București, 1904, XVI + 272 p.

58. bis. Hașdeu, B.P., *Cuvente den bătrâni*, III, Capitolul *Limba poetică* (p. 117 - 128). Întemeiat pe W. von Humboldt, Steinthal, dar mai ales pe Vico, subliniază caracterul primitiv poetic al limbajului.

— Relev că deși concepția aceasta a mijit la noi la Iancu Văcărescu, și apoi la Heliade (*Vezi Cununa lui Cârlova*, transmisă prin Heliade), *totuși Hașdeu depășește și aici vremea cu mult*. Și numai acest capitol ar merita un studiu aparte, dat fiind locul central al lui Vico în concepția de azi cu privire la imagini.

59. Iordan, I o r g u, *Preocupări lingvistice în opera lui G. Ibrăileanu*, în *Viața românească*, 1936, XXVIII, nr. 4 - 5, p. 45 - 55.

60. Slavici, I., *Gramatica limbii române*. Partea I. *Etimologia*, București, 1914. - La data aceasta, e cea mai adecvată gramatică românească. Însemnătatea stă și în mărturisirea că gramatica e și rodul discuțiilor cu Eminescu, Caragiale, Odobescu și Coșbuc. „Cele spuse de mine nu sunt deci numai dintr-ale mele, ci în mare parte un fel de depozit”.

61. S I a v i ei, Ioan, *Amintiri*, București, 185 p. - Interesează capitolul *Eminescu și limba românească*, p. 37 - 44.

62. Z am fi rescu, D u i I i u, *Romanul și limba română*, în *Noua revistă română*, 1901, vol. III, nr. 35, p. 481 - 490.

63. Zamfirescu, D u i I i u, *Literatura și scriitorii transilvăneni*, în *Rewsfa idealistă*, 1903, nr. 7, p. 3 - 25. - Reproșează lui Slavici că perfectul compus, în locul celui simplu, dă gândirii ceva supărător.

IV. STILISTICA

64. B I a g a, Lucian, *Filosofia stilului*, București,

1924, 84 p.

65. B (laga), L., *Reflexii asupra stilului*, în *Gândirea*, 1925, p. 245. - Discută definiția lui Buffan și o interpretează în sensul că, atunci când clasicul francez zicea „stilul e însuși omul”, înțelegea nu omul ca individualitate, ci omul tipic, idealul clasic colectiv al omului. Abia prin stil omul devine om. În epoci clasice, colective, definiția în sensul de „originalitate individuală” se pierde.

66. BI a g a, Lucian, *Orizont și stil*, București, 1936, 187 (-189) p. Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II”, Biblioteca de filosofie românească.

— Pentru gândirea domnului Blaga este deosebit de însemnat primul capitol. *Fenomenul stilului și metodologia* (apărut întâi în *Gând românesc*, 1935, p. 321 - 330). Opera de artă fiind un produs al unor factori inconstienți, se cere adâncită și pur descriptiv, *fenomenologic*, dar și structural, *morfologic*. Morfologia pătrunde mai adânc, deși „stilul” înfățișează și orizonturi, accente, atitudini, care depășesc posibilitățile morfologice. Astfel, concepția domnului Blaga reprezintă o sinteză originală a acestor factori care păreau că se exclud: inconstientul, forma, semnificația.

67. Blaga, Lucian, *Geneza metaforei și sensul culturii*, București, 1937, 219 e221 p. Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II”. Biblioteca de filosofie românească.

68. C ar ac o ste a, D., *Poetul Brâtescu-Voinești*. București, 1921, 255 p. - Pentru porțile despre tipul de formă românească și pentru capitolul cu privire la stilistica scriitorului.

69. C ar ac o ste a, D., *Miorița în Moldova, Muntenia și Oltenia. Obiecțiile domnului Densușianu. Totalizări*, București, 1924, 31 p. Extras din „*Convorbiri literare*”.

— Se pune problema artei cuvântului ca expresie

individuală în balada poporană.

70. C ar ac o ste a, D., *Opera lui Mihai Eminescu*. Curs (litografiat) ținut în anul 1931 - 1932, București, 1931 - 1932, 686 p. Paginile 1 - 420 privesc numai problema *Luceafărului*. Aici se adâncește forma privită și în expresie și în arhitectonică, comparând fazele de dezvoltare ale poemei cu forma ei desăvârșită. Pentru prima oară, această problemă a fost obiectul unui curs (acesta nelitografiat), ținut înainte de a publica *Personalitatea lui Eminescu*, București, 1926.

71. C ar ac o ste a, D., *Meșterul Manole. Material sud-est-european și forma românească*, în *Problemele actuale în știința și învățământul economic*. 30 conferințe... ținute la 27 august-10 septembrie 1933, p. 297 - 322. (Academia de înalte studii comerciale și industriale din București). O diferențiere a tipului de formă românească în comparație cu formele balcanice.

72. C ar ac o ste a, D., *Cum plăsmuia Eminescu*, București, 1933, 142 p. (lucrare tipărită la tip. „Datina Românească” din Vălenii-de-Munte, neterminată și nepusă în comerț). Institutul de istorie literară și folclor.

73. C ar ac o ste a, D., *Arta cuvântului la Mihai Eminescu, Metrica și stilistica*. (Curs litografiat). București, 1935 - 1936, 352 p. (Universitatea din București, Facultatea de filosofie și litere). Unele capitole din lucrarea de față au apărut întâi acolo, ca și termenul *estem*.

74. C ar ac o ste a, D., *Arta cuvântului în poezia lui Eminescu*, în *Neamul românesc*, 1936, XXXI, nr. 31 și 33 - 38. (Cuprinde următoarele capitole: *Stilul epocii și stil individual; Eminescu față de limba comună ca instrument artistic; Pozitivismul de la 1900 și metrica lui Eminescu; Eminescu și problematica fonemelor noastre*).

75. C ar ac o ste a, D., *rfa cuvântului la Eminescu*, în

Gândirea, 1936, nr. 5, p. 217 - 224.

76. C ar ac o ste a, D., *Inefabilul eminescian*, în *Gândirea*, 1937, nr. 5, p. 231 - 238.

77. Cară cos te-a D., *Uvertură la „Luceafărul”*, în *Gândirea*, 1937, nr. 3, p. 122 - 128.

78. C ar ac o ste a, D., *Estemele limbii române*, în *Gândirea*, 1938, nr. 2, p. 57 - 70.

79. D e n's u sianu, O., *Stilul nostru*, în *Viața nouă*. 1905, p. 169 - 172.

80. Dobrogeanu-Gherea, C., *Poetul țără-nimei*, în *Studii critice*. Edițiunea II, București, vol. III, 1897, p. 241 - 390. - Caracteristic pentru părerea eronată că procedeele în sine au valoare, este capitolul despre *Personificare* (p. 285 - 296). Pentru orizontul formal, celedespre tehnica lui Coșbuc, p. 357 - 365.

81. Dracul ea, Al exis V., *Despre stil*, în *Viața nouă*, 1920, p. 47 - 48.

82. Dune a, Constanța, *Despre stil*, în *Amicul familiei*, 1863, p. 150 - 152.

83. F I o rescu, B., *Ce este arfa de a seri*, „în *Literatorul*, 1880, p. 145 - 146.

84. Florescu, Bonifaciu, *Despre formele frazei franceze*, în *Literatorul*, 1880, I, p. 265 - 268.

85. Florescu, Bonifaciu, *Despre inversiune*, în *Literatorul*, 1880, I, p. 116 - 119.

86. Gruber, Eduard, *Stil și gândire*, Iași, 1888.

176 p.

87. H (el ia de), I., *Despre stil*, în *Curierul românesc*, 1834, p. 290 - 295.

88. I b r a i I e a nu, G., *Scriitori români și străini*, Iași, 1926, 313 + ÎI p. - Interesează analiza poeziei. Pe lângă plopilor fără soț și mai ales G. Coșbuc: Vara.

89. I b r a i I e a nu, G" *Numele proprii în opera comică a lui Caragiale*, în *Studii literare*, 1930, p. 72 - 90.

90. M a c e c i o n ' s k i, A.A., *Despre stil*, în *Literatorul*, 1884, nr. 2, p. 76 - 77; nr. 3, p. 131 - 133; nr. 4 p. 198 - 199.

91. M a z i l u, D.R., *Luceafărul lui Eminescu, Expresia gândirii, text critic și vocabular*, București, 1937, 181 (-183) p. (Institutul de istorie literară și folclor).

— Pune pentru prima dată problema funcțiunii lexicului privit etimologic.

92. Negulescu, Petru P., *Psihologia stilului, studiu de estetică*, București, 1896, 119 p.

93. P e t r e s c u, Cezar, *Decadența stilului*, în *Gândirea*, 1921, nr. 2, p. 21 - 22.

94. P u ș i e a r i u, S e x t i l, *Quelques caz de „breviloquence”*, în *Études de linguistique roumaine*, 1937, p. 470 - 487.

95. Și a v i e i, Ion, *Așezarea vorbelor în românește*, în *Analele Academiei Române, Memoriile secției literare*, București, 1904 - 1905.

96. Strajan, M., *Definițiunea și însușirile stilului*, în *Revista olteană*, 1892, nr. 2, p. 1 - 2.

97. V I a h u ța, A., *Un an de luptă*, București, 1895, 248 p. - Geneza unei poezii (p. 185 - 191).

V. VERSIFICAȚIE

98. M i r c e s c o, V. (= V. Alecsandri). *Grammaire de la langue roumaine*, Paris, 1863. - Pentru capitolul *De la poésie*, p. 167 și urm.

99. A I c e s o n d r i, V., *Din albumul unui bibliofil: (Rime defectuoase*, p. 337 - 338), în *Convorbiri literare*, 1875, IX, nr. 9, p. 333 - 339.

100. A I e x i e i, Gheorghe, *Material nou pentru istoria versificației române*, în *Arhiva*, 1912, nr. 4, 170 - 173. Versuri românești și hexametri alcătuiți la sfârșitul secolului al XVIII-lea în Bihor.

101. A p o s t o l e s e u, N.I., *Haralamb G. Lecca*, în

Literatură și artă, 1902, p. 623 - 630. - Se ocupă și de versificație.

102. A p o s t o l e's cu, N.I., *Versificația românească*, în *Literatură și artă română*, 1906, X, nr. 12, p. 591 - 601.

103. A p o s t o l e's cu, N.I., *L'Ancienne versification roumaine (XVII-e et XVIII-e siècle)*, Paris, 1909, 88 (-91)» p.

104. Arghezi, T., *Vers și poezie*, în *Linia dreaptă*, nr. 2, 1 mai 1904, p. 18 - 23; nr. 3, 15 mai, p. 41 - 43; P.S., p. 44 - 46. - Vezi *Prolegomena argheziană*, (Numărul 11 al acestei colecții), 1894.

105. Aristia, C, *Disertatio despre hexametru antic hellen și modern românesc și ceva despre limbă*, în *Athe-neul român*, 1868, II, nr. 1, p. 57 - 75.

106. (As ac hi, G h.), *Despre literatură*, în *Albina românească*, 1829, nr. 5, p. 19. - Armonia versurilor românești se aseamănă cu a poeziei italiene.

107. Barbu I e's cu, 11 i e, *Versificarea la noi înainte de Dosotiei*, în *Arhiva*, 1923, nr. 2, p. 197 - 199.

108. (Bariț, G h.), *Un discurs asupra versificați unei noastre*, în *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, 1845, nr. 14, p. 109 - 111; nr. 15, p. 117 - 121; nr. 16, p. 125 - 128.

— Pentru orizontul și preocupările din Ardeal la această dată, este caracteristică autoritatea invocată: compendiul „harnicului senior”. Dr. Iosif Grigely, alcătuit după Aristotel, Horațiu, Boileau, Marmontel, Vida, Gravina, dar și după A.W. von Schlegel. Teoria poetică este aceeași „pentru toate popoarele și limbile”. Orice ar zice școala lui V. Hugo. De aceea nu este prea greu să descoperi „regulile practice pentru poezia noastră”, servindu-ne și „analogia” cu celelalte limbi romanice, dar mai ales citind gramaticile, apoi criticele apărute în periodicele noastre. În română sunt (o) mulțime de silabe

lungi și de silabe scurte. Accentul hotărăște. Aici, licențe poetice nu pot exista. Monosilabele pot fi lungi sau scurte, după voie, etc. Ne lipsesc spondeii și pirihi. Comparativ, se ocupă cu silabismul versurilor. Rima franceză e mai săracă decât a noastră. Dă, după Negruzzi, exemple de rime skibe. Discută problema versurilor albe, a eliziunilor „Noi trebuie să respectăm șase milioane părechi de urechi romane mai mult decât pe unii filologi”. Atinge și problema lui / scurt, când ar putea deveni silabic. Apoi chestiunea ordinii cuvintelor. Pentru însușirile stilului, citează pe Boileau. Ca îndrumar, dă ca exemplu pe cei „patru-cinci bărbați, după care am dori să se ia și alții”. Discursul este cea mai însemnată contribuție a Ardealului, până la data aceasta, în chestiunea versificației.

109. B ȝa r i ț}, G” *Cele dintâi versuri examefre și pentametre în limba noastră, în Foaia pentru minte, inimă și literatură*, 1847, p. 205 - 206.

110. B i-a nu, Ion, *Din istoria poeziei noastre populare*, în *Convorbiri literare*, 1906, XL, număr jubiliar, p. 726 - 730. - Se ocupă de versurile de șase sau de opt silabe. Disparația lui u ar fi adus scurtarea.

111. Bogdan, Alexander, *D/e Metrik Eminescus*, în *Elfter Jahresbericht des Instituts fur Rumänische Sprache zu Leipzig*, Herausgegeben von dem Leiter des Instituts Prof. Dr. Gustav Weigand, Leipzig, 1904, 193 - 272, 364 - 368. Vezi p. 45

49, 65.

112. Bogdan, Dr. Alexandru, *Ritmica cântece/or de copii (Contribuțiuni la ritmica românească)*, în *Analele Ac. Rom.*, S. II, Tom. 28, 1905 - 1906. *Memoriile secției literare*.

Buc, 1906, p. 1 - 97.

113. Bogdan-Duică, Gh., *Istoriografia literară română. N. /orga*, în *Viața românească*, 1925, XVII, vol.

LXI, p. 354 - 366; voi. LXII, p. 31 - 44, 222 - 239; voi. LXIII, p. 76 - 100.

— Sunt amintite și unele cerințe formale, mai ales în ce privește versul.

114. B u în **b** a c u, V., *Teoria exametrului*, în *Albina Pindului*, 1869, II, p. 389 - 393.

115. Calavrezo, C, *Structura psihofizică a câtorva dansuri naționale*. Extras din *Analele educației fizice*, Anul VI, nr. 3, 1937 (București, 1937), 20 p.

116. Caracostea, D., *O problemă de versificație românească*. Extras din *Revista Fundațiilor Regale*, nr. 4, 1937, București, 1937, 24 p.

117. C a r a e o s **t** e a, D., *Prolegomena argheziană*, București, 1937, 36 p. (Institutul de istorie literară și folclor).

118» C i **p** a r i u, T i **m.**, *Elemente de poetica, metrica și versificațiune*, Blasiu, 1860, 200 p.

119. Conachi, C, *Meșteșugul stihurilor românești*, (Manuscrisul Acad. nr. 137, foile 3 - 22).

— E cea dintâi încercare pe acest teren a unui scriitor moldovean, după cum adaosul la gramatica lui I. Văcărescu începe seria scriitorilor munteni. Definește *silaba*, *ocsia* sau *tonos*, *stihurghia*, *slovele glăsuitoare și neglăsuitoare*, *noima* sau *tâlcul*, *macroschilia* sau lungirea picioarelor.

— Capitolul I definește versul... Aceea ce noi numim un stih nu este altceva decât șiruri de cuvinte tot cu o seamă de silabe, tot cu un fel de ocsie și tot într-un fel potrivite la sfârșit". Are subcapitolele: pentru numărarea stihurilor; pentru potrivirea silabelor de la sfârșit. Cap. II Pentru deosebitele feluri de stihuri; Cap. III: Pentru alcătuirea stihurilor. Cap. IV: se ocupă de lungimea stihurilor. Cap. V: Pentru toate stihurile încurcate. Cap. VI: Pentru frumusețea stihurilor: rânduiala, metafora,

asemăluirea. Cap. VII: Pentru lesnirea stihurilor.

— Exemplele, numeroase, sunt date din chiar opera lui Conachi. În felul acesta, poate fi documentată influența lui Atât. Cristopu-los, care proceda la fel. Vezi nr. 317.

120. Demetrescu, Anghel, *Opere*. Ediție îngrijită de Ovidiu Papadima. Cu 4 planșe afară de text. București, 1937, 1 pl. - f412 p. (Fundatia pentru literatură și artă „Regele Carol II”, Scriitor U români uitați).

— Interesează: *Rima lui Eminescu*, tipărită în *Literatură și artă română*, 1901, p. 259 - 261, și reprodusă în *Familia*, 1901, XLVIII, nr. 14, p. 165 - 166.

121. Densușianu, Ovid, *Versul liber dezvoltarea estetică a limbii literare*, 1894, p. 273 - 320; 425 - 441; 468 (și separat).

122. D e n' s u sianu, Ovid, *Versul liber și dezvoltarea estetică a limbii literare*, în *Viața nouă*, 1908, p. 246 - 249.

123. D o e a n, N., *încercări de versificație românească publicate de un sas în veacul al XVII*, în *Arhiva*, 1901, nr. 5 - 6, p. 224 - 232.

124. Duma, I., *Omer: Iliada* - trad. de Ch. Murnu, Edit. „Luceafărul”, Budapesta, 1906, p. XX - f 255, în *Luceafărul*, 1907, VI, nr. 11, p. 232 - 234.

125. E I i-a de P e în p i I i u, *Filosofia lui La Fontaine*, Buc, 1901. - Relevă greșeli în versurile lui Eminescu. Și sintaxa „greșită”.

126. E I i-a de P e în p i I i u, *Versificație și logică*, în *Viața nouă*, 1906, p. 217 - 222.

127. Ev ol cea nu, D., *Acneis, traducere în formele originale de George Coșbuc*, în *Convorbiri literare*, 1897, XXXXI, p. 80 - 89.

128. E I i-a de P e în p i I i u, *Semănătorului*, București, 1903, 15 p.

129. Florescu, Bonifaciu, *Despre armonia imitativă*, în *Literatorul*, 1880, I, nr. 13, p. 197 - 199. În numărul 18,

1 iunie, p. 273 – 274, se dă traducerea unui fragment din Pope (*Încercarea asupra criticii*, cântul II).

130. Florescu, Bonifaciu, G. *Asachi*, în *Duminica*, 1890, nr. 3, p. 1 – Cu observații de metrică bucății *Sonet* (1821).

131. Florescu, B., în *contra pesimiștilor*, în *Duminica*, 1890, nr. 4, p. 13 – 14. – Cu observații asupra sonetului. 1890, p. 28.

132. Florescu, B., *Despre sextină*, în *Duminica*.

133. Florescu, B., *Despre amestecul ritmurilor*, asupra în *Duminica*, 1891, I, p. 110.

134. Florescu, Bonifaciu, *Dublul sonet*, în *Duminica*, 1891, p. 112.

135. Florescu, Bonifaciu, (*Notițe asupra versului din poezia Cântec de harpe a lui Z. Stoian*), în *Duminica*, 1891, p. 143. – Pentru prima dată apare denumirea de *poezie simfonică*, reluată mai târziu de A. Macedonski, Poezia simfonică e caracterizată prin „culoarea muzicii și muzica culorilor”. Expresia e dată în ghilimele chiar de autor. Vezi nr. 153.

136. Florescu, Bonifaciu, (*Notițe asupra versului din poezia „Făurarii” de Mircea Dimitriadi*), în *Duminica*, 1891, p. 103. – Încercarea de a adapta trimetrul lui V. Hugo. Cu schema metrică.

137. F I o rescu, Bonifaciu, *Ritmuri și rime*, București, 1892, 170 p. – Indică și schemele metrice.

138. Gen île, I., Ce este *armonia limbii*? în *Universul*, 1845, p. 8. – Discutând afirmarea italianizantă din *Curierul românesc* că zeu nu e mai armonios decât *deus*, invocă părerea lui Dionisie din Halicarnas, „cel mai mare și mai adânc critic și mai respectat din Europa”. După acesta, dintre vocale, *m* și *u* sunt nearmonioase, iar *s* e neplăcut. Unii scriitori vechi scriau și ode și cânturi fără *s*. În schimb, *z* „îndulcește auzul mai mult ca toate”, și este „cel

mai eroic sunet din toate consonantele". Românii reformând pe *deus* în zeu, „parcă au vrut să aplice riguros regulile acestui filosof despre armonia vorbelor”. Profesorul care a învățat pe români cum să facă „armonia și vorbe nouă este nemuritor și nu șade înfundat în Italia”. El este însăși „natura universală”. Nu se înțeleg lucrurile naturii „numite și numai din auzul verbului?”

Genilie a fost profesorul, la Sfântul Sava, a lui Gr. Alexandrescu.

139. G rând ea, Gr., *O nouă formă a versului*, în *Albina Pindului*, 1868, nr. 1.

140. Granda, Gr., A. *Versificația română*, în *Albina Pindului*, 1869, II, p. 1 - 2.

141. Guști, Dimitrie, *Ritorică română pentru tinerimea studioasă*, Iași, 1852.

142. Hai vas, Eu, *Aliterațiunea în poezia românească*, Cernăuți, 1937, 24. p.

143. H e I i-a de I., *Domnului Comisului și Cavalerului P. Poienarul directorul Skoalelor Naționale din principat*, în *Curierul românesc*, 1839, nr. 70 - 71; reprodus și în *Curierul de ambe sexe*, periodul II, ed. II, p. 238 - 252.

144. H e I i-a de I., *Răspuns despre metru*, în *Curierul românesc*, 1839, p. 558 - 562. Retipărit în *Curierul de ambe sexe*, Periodul II, ed. II, p. 279 - 287. - O caracterizare a versificației populare, Iancu Văcărescu a arătat că limba noastră „e primitoare și de versificația italiana”. Versurile de 15 silabe sunt lungi „cât ișlicul fanariotului”. Metru de 14 și 13 silabe, „la mijloc între eroicul cel vechi și alecsandrinul cel nou, are în sine-și măsura latinei și cântarea italiană”. Contra lui Asachi, ia apărarea traducerii *Saul* din Alfieri, făcută de Aristia. Despre această polemică, Ramiro Ortiz, *Per la storia della cultura italiană in Rumania*, p. 324 - 343.

Discuția este precedată de reproducerea criticii lui Gh. Asachi din *Albina românească* sub titlul *Reprezentarea tragediei Saul*.

145. Hei ia de I., *Despre versificație*, în *Curierul românesc*, Supliment, nr. 8, 1839, p. 1 - 4. - Discută versificația lui Gr. Alexandrescu. Privește pe - i și - u ca vocale; dar în rimă, cuvinte ca *simțiri* sunt rime masculine.

146. H e I i-a de Rădulescu, I., *Versificație, Curs întregu de poésie generală*, București, 1868, p. I, LVII-CXII.

147. Ib răii ea nu, G., *Eminescu. Note asupra versului*, în *Studii literare*, 1930, p. 151 - 202.

148. Ionescu - G i o n, G., *Poetica română*, București, 1885.

149. Lăzăreanu, 8 ar b u, *Cu privire la: Eminescu*, București. (Dicționarul de rime, p. 20 - 27).

150. Macarie Ieromonahul Paisescu Dragomireanul, *Gramatica*, Manuscrisul Academiei r... 102. (*Cartea a treia. A rumâneștii, gramaticii aceștiei, și partea a treia a meșteșugului celui făcătoriu de stihuri a poeticii*, p. 260 - 274). Cf. N.I. Apostolescu *l'ancienne versification roumaine*, p. 69 - 75; I. Peretz, *Poetica lui Macarie*.

151. Macedonski, Al. A., *Arta versului*. I. *Despre eliziunea*, în *Literatorul*, 1880, I, nr. 3, p. 45 - 46. II. *Despre rimele în i, în o și în u*, nr. 6, p. 90 - 91. III. *Ciocnirea vocalelor și consoanelor. Hiatul mono-silabelor*, nr. 12, p. 188 - 191. IV. *Despre impietare (enjambement)*, 1881, nr. 3, p. 630 - 631. V. *Despre rimă în general*, nr. 4, p. 692 - 694. VI. *Licențe poetice*, 1882, nr. 7, p. 400.

152. M ac ed o n's ki, A., *Direcțiunea în poetică*, în *România literară*, nr. 4 și 5, IV-V, 1888, p. 96 - 102; nr. 6, VI, 1886, p. 121 - 124 (neterminat).

153. Macedonski, AL, *Nouă volume și douăzeci și doi ani*, în *Liga ortodoxă*, 1896, I, nr. 2, p. 1.

154. Macedonski, Al., *Poezie și poeți contemporani*, în *Liga ortodoxă*, 1896, I. nr. 4, p. 1 – 2.

155. M a c e e i o n's k i, Al., *Evoluțiunea limbii române*. (Studiu, conferință. Atheneul Român 1900 – 1901), în *Forța morală*, 1901, I, nr. 1, p. 3 – 5; nr. 2, p. 2 – 3; nr. 3, p. 3.

156. Macedonski, Al., M/Ceea *Dimitriade*, poetul. Studiu critic, în *Forța morală*, 1902, I, nr. 10, p. 4 – 5.

157. Macedonski, Al., *Versul symfonic*, în *Literatorul*, 1918, XXVI, nr. 1, p. 7 – 8 – Vezi nr. 135.

157. a. Maiorescu, T i tu, în *contra nelogismelor*, în *Critice*, vol. II, București, 1892, p. 243 – 288.

157. b. Maiorescu, T i tu, *Limba română în jurnalele din Austria* (1868), în *Critice*, vol. I, București, 1892, p. 135 – 206.

157. c. Maiorescu, T i tu, *Poesia română la 1867*, în *Critice*, vol. I, București, 1892, p. 1 – 115.

158. M e I e d o n, G.R., *Regule scurte de versificație română. Metodu ușoru pentru a putea face cu înlesnire versuri corecte în limba română*, lassi, 1858, 32 p. Reprodusă și în *Foaia pentru minte, inimă și literatură*, 1859, nr. 42 – 45.

158. a. Mu rara șu, D" *Eminescu și clasicismul greco-latin*, București, 1932.

159. Mureșanu, Andrei, *Duplică*, în *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, 1844, nr. 46, p. 364 – 366; nr. 47, p. 367 – 373. – O polemică stârnită de articolul precedent: *Câteva reflexii...* Relevă că fiecare limbă își cere propriile reguli. Polemica a fost un îndemn pentru însemnata contribuție a lui G. Bariț.

160. Mureșanu, Andrei, *Câteva reflecții asupra poeziei noastre*, în *Foaie pentru minte, inimă și literatură*, 1844, nr. 26, p. 201 – 205. – Sunt și observații asupra versificației. Relevă deosebiri între provinciile românești.

161. Nădejde, Ioan, *Rolul ritmului în poezie*, în *Lumea nouă*, 1894, nr. 51, p. 2.

162. Neuschotz, Oswald, *Eminescu și formele nou* /, în *Lupta*, 1890, VII, nr. 1022, p. 2; *Eminescu, poetica română și formele noi*, în *Lupta*, 1890, VII, nr. 1024, p. 2: nr. 1026, p. 2; 1029, p. 2; nr. 1030, p. 2; nr. 1031, p. 2; nr. 1032, p. 2 – 3. – Atinge și probleme proprii metricii noastre. Condamnă pe Gion pentru că-și făcuse poetica după modele franceze.

163. Orășanu, Polit. Șt., *Strofa safică*, în *Revista poporului*, 1891, p. 571 – 584.

164. O rășanu, Ștefan, *Filosofia lui La Fontaine, după D. Pompiliu Eliade. Note critice*. Extras din *Convorbiri literare*, București, 1901, 91 p.

165. (Pan u), G" *Apărătorii versului*, în *Ziua*, 1896, I, nr. 18, p. 1 – 2.

166. «Panu», G" *Cronica literară*, în *Ziua*, 1896, I, nr. 1, p. 1; nr. 7, p. 1; nr. 13, p. 1 – 2.

167. (Pa nu), G. *Poezia și versul*", în *Ziua*, 1896, I, nr. 22, p. 1.

168. (Pa nu), G. *Viitorul versului*", în *Ziua*, 1896, I, p. 1 – 2. – Reprodus parțial în *Epigonii*, 1903, I, p. 21 – 27, însoțit de o notiță introductivă pentru o anchetă în cheștiunea viitorului versului.

169. Peretz, Ion, *Poetica lui Macarie*, în *Convorbiri*. 1910, IV, nr. 2, p. 65 – 74.

170. Petică, Șt., *Transformarea liricii*, în *România jună*, 1910, nr. 195. – Vorbește de transformările tehnice ale versului modern. Pentru locul convenit lui Șt. Petică în dezvoltarea liricii noastre părerile lui la data aceasta sunt cu totul remarcabile. Vorbește de adâncă pătrundere „în partea întunecată a sufletului”, de fraza modernă. Amintește de Arno Holz. Și mai ales relevă sugestiile acustice ale vocaleia în *Balta clară* de Macedonski.

171. P o povici, D., *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu*, 1935, 335 p. (Institutul de istorie literară și fotelor, condus de D. Caracostea). Mai ales capitolele *Poezia: Versificație și stil; Limba literară*.

172. P o povici, I o și f, *Recherches experimentales sur une prononciation roumaine*, Paris. (Extras din La Parole).

— Aici, pentru prima dată, se aplică fonetica experkne-ntală la studiul versului românesc, îndeosebi la sonetul *Veneția*.

173. Sandoru, Dr. Atanasiu, *Ceva despre versificare și prozodia*, în *Foaia pentru minte, inimă și literatură*, 1859, p. 151 - 152, 157 - 158.

174. S eu I e's cu, G., *Prosodie*. (Anotații scoase din prosodia limbii românești. Extrase prin N. Paulety 1839 din prosodra lui G. Seulescu, prof. din Iași, dată afară în anul 1838). Ms. Acad. Rom. 463, p. 1 - 16. Cf. N. Apostolescu, *L'ancienne versification roumaine*, p. 82 - 85.

Pentru prima oară se pune problema, atinsă indirect și de Heliade, a bisilabelor „ascunse” - căci, de ce - cuvinte dintr-o silabă și un semison. Seulescu afirmă răspicot principiul că versificația română se întemeiază pe silabe accentuate și atone. De aici el scoate concluzia că în ea putem realiza toate tipurile de versificare.

175. Seva's tos, M., *Eminescu analizat de „Cindirea”*, în *Adevărul literar și artistic*, 1937, 23 mai, p. 18.

— Cere ridicarea autonomiei universitare, împotriva capitolului *Inefabilul* din această lucrare.

176. S pe r arma, T h. D., *Versificațiunea română și originea ei*, București, 1906, 52 p.

177. S t r a a n, M., *Ceva despre versificației și în special despre hexametru și distihul elegiac*, în *Revista literară*, 1897, XVIII, nr. 13, p. 194 - 197. - Discută și problema dacă versul va dăinui.

178. Straja n, M., *Viitorul versului*, în *Luceafărul*, 1912, p. 155 - 157.

179. Torouțiu, I.E., *Heinrich Heine și heinismul*, 1930, p. 251. - Sugestivă este comparația dintre cuvintele în majoritate monosilabe din două strofe ale lui Heine și cuvintele polisilabe din traducerea lui Șt. O. Iosif (p. 91 - 97). Vezi și capitolul *Traducători și traduceri*.

180. Uree hi a, V. A" *Caracterele generale ale poeziei române*, în *Albina Pindului*, 1870, p. 9 - 13. - Despre cadență, alegorii, simboluri. La noi „ca la truverii veacului de mijloc”...

181. Văcărescu, Ianache, *Observații sau băgări de seamă asupra regulilor și orânduielelor gramaticii românești*, Râmnic, 1787, 1 foaie + 151 p. - În dedicația adresată episcopului Filaret al Râmnicului în prima propozițiune se vorbește pentru prima dată la noi de „meșteșugul cuvântului”.

182. Vei eseu, Al., *Poesia nouă*, în *Nouă revistă română*, 1913, p. 245 - 248.

183. Vei eseu, Al., *Versul liber și psihologia literară*, în *Noua revistă română*, 1913, nr. 7, p. 104-lob.

184. Vojen, N., *Studii asupra poeziei versificate*, în *Literatură și artă română*, 1902, VI, nr. 9 - 10, p. 486 - 504.

— Discută și problema dăinuirii versului. Cunoaște și controversele lui H. Spencer, Guyau, etc. Vede în vers un element static. Se ocupă și de arhitectura versului.

185. V u i a, George, *Versificațiunea*, în *Familia*, 1872, VIII, nr. 32, p. 371 - 374.

186. Vucici, D., *Despre hiat*, în *Albina Pindului*, 1868, I, nr. 9, p. 222 - 223.

187. Xenopol, A.D., *Despre epigramă*, în *Convorbiri literare*, 1873, Vil, p. 285 - 295.

Se ocupă cu epigramele în formă antică ale lui

Bodnărescu.

188. Xenopol, A.D., *încercări asupra versului român*, în *Convorbiri literare*, 1875, IX, nr. 3, p. 105 - 109; nr. 4, p. 127 - 132.

189. Z am fi rescu, D u i I în O *scrisoare a lui... către Brâtescu-Voinești*, în *Cuget clar*, 1936, p. 353 - 355. - Se ocupă de tehnica sonetului.

190. O *nouă formă a versului*, în *Albina Pindului*, 1868, nr. 1, p. 18 - 19.

B. BIBLIOGRAFIE STRĂINĂ I. GENERALITĂȚI

191. Basch, Victor, *Des Origines ei des fondements de l'esthétique de Hegel. itudes sur Hegel*, 1931, p. 65 - 90. - În genere, trimit la estetica lui Hegel, pentru că are însemnătate pentru problema formei. În estetica modernă, pentru prima oară se dă susținută atenție elementelor formei. Râtscher, prin care Eminescu s-a inițiat în arta expresiei, era hegelian. În literatura italiană, e de folos lucrarea lui B. Croce: *Saggio sullo Hegel*, Bari, 1927, capitolul *l'arte e îi linguaggio*. Lucrarea lui Walter Frost, *Hegels Asthetik die bedeutend te Kunstphilosophie der neueren leit* (1928, München, 121 p.) nu dă atenția cuvenită problemelor de forma, deși își propune să arate raporturile dintre estetica lui Hegel și omul modern. Pentru cititorul român, calea cea mai lesne spre Hegel este traducerea franceza a lui Ch. Benard, *Esthétique*, 2 vol. (1875) și ta *poétique*, 2 vol. (1855). În ambele, un capitol special se ocupă de expresia poetică, imagini, limbă, versificație (*Esthétique*, II, 271 - 309; la *poétique*, vol. I, Chapitre II, *Du langage poétique*, 46 - 110).

192. B a 11 eu x I'A b b e, *Principes de la littera-ture*, Nouvelle édition, Paris, 1764, 5 vol.

— Batteux nu are numai o valoare istorică. Deși dominat de concepția imitației și de aceea normativă (vezi de pildă, cum regulat, în capitolul despre poezia pastorală:

Style de la bergerie, II, 88 - 95, apare în fruntea alineatelor: *îi doit etc*), totuși adesea are juste observațiuni de formă, asupra frazei, simetriilor etc. Cele mai prețioase observațiuni sunt cele cu privire la arta oratorică, unde cuvântul viu se cerea interpretat, iar sugestiile doctrinelor antice îi dădeau puncte de sprijin. Vezi volumul IV capitolul despre elocuțiune și acel despre pronunție (p. 68 - 276). Cele mai remarcabile capitole sunt cele ale volumului V, unde se ocupă de „l'arrangement naturii des mots par rapport à l'esprit”. Urmează un capitol, cel mai însemnat, unde se ocupă de „numărul oratoric” și de cadența finală. Despre Batteux, vezi O. Walzel, *Gehalt und Gestalt*, p. 208 - 211. Justețea intuiției lui Batteux asupra pauzelor mi s-a confirmat chiar și în vorbirea obișnuită, în povestirile țăranilor noștri, unde, pe pagini întregi din culegerea domnului Densușianu, *Graiul nostru*, se pot observa unități de 7 și 8 silabe, potrivit măsurii și ritmului popular.

193. B e h a g h e I, D r. O 11 o, *Bewusstes und Unbe-wusstes im dichterischen Schaffen*, Sonderabdruck, Leipzig, 1907, 48 p. - O citez pentru că este una din cele mai vechi care au atins problema. Pentru bibliografie mai amplă, revista *Imago și publicațiile* lui Otto Rank dau ample lămuriri. Vezi și D. Caracostea, *Lenore, o problemă de literatură comparată și folclor*, p. 23 - 30 (1929). Vezi și bibliografia lui H. Pangs.

194. Christensen, A r t h u r, *Motif et Theme. Plan d'un dictionnaire des motifs de contes populaires, de legen-des et de fables*. FI. *Communications edited for the folklore fel-lows...* vol. XVIII 1, nr. 59, Helsinki, 1925, 52 p. - În chestiunea tipologiei aplicată la literatura cultă, poate fi consultat J. Calvet, *ies fypes universels dans la littérature iranicaise* (1928). Renart, Pathelain, Tartuffe, René etc. Valoare are G. Doutrepont: *tes types populaires de la littérature française*, Bruxelles, 1926, vol. I, 499 p.

vol. II, 668 p. Definiția tipului: „la realisation ideale d’une categorie d’etres ou d’objets soumis a des lois communes et agissant ou agis dans des conditions plus ou moins identiques pour tous”. Preocupările de forma reduse. Un început în direcția studiului formal al cărților populare, care nu mai pot rămâne la obișnuitele rezumate de cuprins și filiare în felul lui Gaster, după L. Mackensen: *Die deutschen Volksbücher* (1927, Leipzig, 152), unde cercetează stihii și structura internă (p. 65 – 144).

195. te *Premier Congres international d’Histoire littéraire, Budapest* (1931). Paris, 1932, 174 p., Bulletin of the international committee of historical sciences. Val. IV, pentru I, nr. 14, February 1932. – Pentru problema formei, importantă mai ales comunicarea lui O. Walzel: *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters* (p. 105 – 112). Apoi B. Croce: *Observazioni sullo stato presente della metodologia della storia letteraria*.

196. Croce, Benedetto, la *rimessa della storia letteraria ed artistica*, Caserta, 1919, 36 p. (Collana din opuscoli critici}. Studiul, scris în 1917, a fost reprodus în *Nuovi saggi di estetica*, 1925, (p. 161 – 201), unde însă *Postilla Storia artistica e storia sociologica della poesia* are semnificativ titlul schimbat: *Storie sociologiche della letteratura* (Nota II).

197. Croce, Benedetto, *Estetica, come scienza dell’espressione e linguistica generale. Teoria e storia*. Quinta edizione riveduta, Bari, 1922, XXVIII + 561 p. (Filosofia dello spirito I).

— În partea a doua, *Storia dell’estetica*, interesează mai ales capitolul *Giambattista Vico*, 242 – 258, apoi paginile despre Hegel și capitolul XII la *filosofia del linguaggio* Humboldt și Sternhau. O bună vedere de ansamblu asupra semnificației lui Croce după K. Vossler în *Italienische Literatur der Gegenwart von der Romantik*

zum *Futurismus* (Heidelberg, 1914), în capitolul *Erneuerung der Asthetik und literarischen Kritik*, p. 125 - 129. Poziția kii Croce față de tehnică este aici înfățișată ca izvorând din concepția tehnicii în sensul „regulator”, ceea ce duce la fabricat Dar ceea ce, adăugăm noi, nu este decât o față (caricaturizată) a conceptului de formă. Mai fericită este cealaltă idee din concluzia lui Vossler: depășirea estetismului și a futurismului - molime care la noi continuă să bântuie.

198. Croce, Benedetto, *Per una poetica modernă*, în *Idealistische Neuphilologie*, Festschrift für Karl Vossler, Heidelberg, 1922, p. 1 - 9. - Precizează poziția față de chestiunea genurilor literare, pe care le primește ca pe un îndătinat instrument didactic, însă fără semnificație estetică. Vezi și ta poetica *empirica*, în la *poesia*, Bari, 1937, p. 154 - 159.

199. Croce, Benedetto, *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana*. Seconda edizione riveduta, Bari, 1923, VIII + 515 p. (Saggi filosofici I). Mai ales pentru al tre' Sea mănunchi de articole: *Rettorica, gramatica, e filosofia del linguaggio*. Într-al treilea se ocupă de stil, ritm, „e altre cose”. În ultimul, te *cathedre di stilistica*, se ridică în contra înființării de *catedre de stilistică*. Articolul a stârnit largi discuții.

200. D e h n, F r i t z, *Existentielle Literaturwissenschaft als Entscheidung. Einheit von Dichter und Werk. Volkstum und Werk. Volkstum und Dichtung*, 1937, XXXVIII, p. 29 - 43.

201. D e I a c r o i x, Henry, *JLE Langage et Iq Pensée*. Deuxième edition, revue et completee, Paris, 1930, VIII + 264 p.

202. F o e i l l o n, Henri, *Vie des formes*, Paris, 1934, 98 p (Forme et style, essais et mémoires d'ori et d'orcheologie). Alături de lucrarea lui H. Wolfflin,

Kunstgeschichtliche Crundbegriffe, das Problem des Stilentwicklung in der neuen Kunst, e ceva mai potrivită pentru a introduce problema formei în artele plastice.

203. Von Geiste. *Neuer Literaturforschung. Festschrift fur Oskar Walzel*. Herausgegeben von Julius Wahle und Victor Klemperen, mit einer originallithographie von Ferdinand Dorsch, Postdam (1924), p. La sfârșit, bibliografia operei lui Walzel. Dintre contribuțiuni este de remarcat, pentru problema arhitectonice: Felix Trojan – Wien: *Wege in einer vergleichenden Wissenschaft von der dichterischen Komposition* (p. 90 – 96).

204. G u i 11 au în e, Paul, ia *psychologie de la Forme*. (Paris, 1937), 236 p. (Bibliothèque de Philosophie scientifique).

— Este o excelentă introducere în opera „Gestalt-thiștilor” – școala lui W. Kohler și M. Wertheimer. Dă și bibliografie, din care este de relevat numărul 53, lucrarea fundamentală a lui M. Wertheimer: *Untersuchungen zur Lehre von der Gestalt* (publicată în revista *Psychologische Forschungen*, 1922). În limba germană, pentru scopurile noastre, cea mai bună introducere este însă aceea a lui Wolfgang Metzger: *Gesetze des Sehens* (1936), care are și o tehnică mai adecvată în reproducerea ilustrațiilor.

205. Haeberlin, Cari, *Eintuhrung in die Forschungsergebnisse von Ludwig Klages*. (Leipzig, 1934), 86 p. Întrucât Klages este unul din cei care au adâncit studiul expresiei corporale și originea comună a limbii, artei și a scrisului, vorbind și de instinctul uman de a zugrăvi (Darstelhngstrieb), vederile lui au avut influență și asupra studiului expresiei artistice. Amintesc aici legea generală a instinctului expresiei: orice mișcare intenționată a omului este modelată în fiecare clipă de așteptarea inconștientă a succesului expresiei.

206. Ibrovac, Miodrag, *Jose-Maria de He-redia. Les*

sources des Trophees. Deux pkinches hors texte. Paris, 1923, VIII + 190 p. - Concepută în felul curent al studiilor de izvoare, lucrarea este potrivită să învedereze necesitatea de a individualiza pe cât posibil prin adâncirea comparativă nu a conținutului, dar a expresiei.

207. Kampehen, Paul Ludwig, *O/e Numi-nose Ballade. Versuch einer Typologie der Ballade*, Bonn, 1930, 107 p. (Mnemosyne Arbeiten zur Erforschung von Sproche und Dichtung geleitet von Oskar Walzel, Heft 4).

208. K I e în D r. 011 o, *G.B. Vico als Geschichtsphilosoph und Wolkerpsycholog*, Leipzig, 1906, XJI + 235 p.

209. L e h în a n n, Ru ci o I f, *Poetik, Zweite verbesserte und vrmehrte Auflage*, München, 1919, XII + 280 p.

210. L îi t z e I e e, Heinrich, *Einführung in die Philosophie der Kunst*, Bonn, 1934, VII + 95. p. (Die Philosophie, ihre Geschichte und ihre Systematik... Abte Hung 14).

— În forma lui concisă, capitolul III, *die Form in der Kunst* (p. 22 - 30), dă una din cele mai juste formulări ale poziției actuale: forma ca purtătoare a unei semnificații, ceva ce înseamnă înlăturarea formalismului, a atomismului și a generalizărilor filosofice cu privire la concepțiile despre lume, care rămân străine de esența artei.

211. Mahrholz, Werner, *Literargeschichte und literarwissenschaft*, Berlin, 1923, 215 p. Zweite, eweiterre Auflage. Durchgesehen und mit Nachwort von Profesor Franz Schultz. Mit ejnem Anhang: Winke fur das Studium der neueren deut-schen Litefaturgeschichte, Leipzig, 1932, XI + 214 p. - Una din cele mai bune introduceri în problemele actuale. Mai ales relev partea despre istoria formei, tipologie, tipuri formale, expresie și simbol, lupta pentru stil, descrierea stilului. (Ediția I, p. 10 urm.) Adaosurile - și cele bibliografice - ale ediției a doua sunt

semnificative pentru dezvoltarea preocupărilor de formă. De remarcat, mai ales, observările cu privire la H. Pongs.

212. Op pe I, Horst, *Kierkegaard und die existentielle Literaturwissenschaft. Volkestum und Dichtung*, XXXVIII, 1937, p. 18 - 29.

213. P e t e r's e n, I î I i u's, *Das Motiv in der Dichtung und Votestum*, 1937, Bând. 38, Heft. 1, p. 44 - 65.

214. Pfeiffer, Johannes, *Das Lyrische Gedicht als ästhetisches Gebilde. Ein phänomenologischer Versuch*. Halle (Saate), 1931, (1 f.) + pag.

— Pentru problema expresiei și a semnificației limbajului, primele două capitole, cu privire la teoria fenomenologică a limbii (p. 1 - 60), au deosebită însemnătate.

215. Pfeiffer, Johannes, *Existenzphilosophie: cine Eintuhrung* în Heidegger und Jaspers, Leipzig (1933), 64 p. - Pentru locul pe care începe să-l ia acum poziția filosofică a existențiatității în problemele de critică și știință a literaturii, lucrarea lui Pfeiffer este cu atât mai utilă cu cât, introducându-ne în problemele de esență și semnificație, știe să reducă terminologia prea complicată a acestei direcții filosofice. Poziția noastră în chestiunea acelei imagini fundamentale: spațiul și timpul estetic al fiecărei plăsmui, depărtându-se de orice apriorism, se apropie de concepția spațiului și timpului trăit individual și prin aceasta de poziția acestei direcții filosofice la care ajungem însă independent de ea.

216. P f e i f f e r, Johannes, *Umgang mit Dichtung. Eine Eintuhrung in das Verständnis des Dichterischen*. Zweite, durchgesehene und ergänzte Auflage, Leipzig, 1938, 79

p. - Deopotrivă de depărtată de estetism și de

dilatatism, lucrarea aceasta, mai ales prin exemple alese, este deosebit de potrivită pentru a introduce în concepția modernă a adâncirii poeziei. Capitolul prim: pătrunderea (Erfassung), pleacă de la plămuirea poetică a cuvântului, ocupându-se de ritm și melodie, imagine și comparație, stil.

217. Pongs, Hermonn, *Neue Ausgaben der Literaturwissenschaft. Dichtung und Volkstum*, 1937, Bând. 38, Heft 1, p. 1 - 17. Heft 3, p. 273 - 324.

218. Regula, M. *Über die Einwirkung des Affekts an die Laut und Siinform gewisser Wörter im Romanischen. Travaux du cercle lingvistique de Prague*, 1936, p. 164 - 172. - Din faptele relevate reiese, o dată mai mult, legitimitatea punctului de vedere reprezentat prin Bally, Lerch, Spitzer de a da mai multă atenție influenței afectului asupra formei acustice a cuvintelor. Punctul de vedere poate fi utilizat și pentru lămurirea originii unor cuvinte obscure.

219. Schmidt-Rohr, Georg, *Von Verstehen des Sprachkunstwerks. Dichtung und Volkstum*, 1936, XXXVII, p. 403 - 418. Relev concepția: „Dichtung ist Wach und Heliwerden der besten Denk = und Empfindungsmöglichkeiten die eine Volkssprache giebt”.

220. Schultze-Jahde, Karl, *Zur Gegenstandsbestimmung vor Philologie und Literaturwissenschaft. Ein methodologischer Versuch*, Berlin, 1928, 256. p.

221. Souriau, Étienne. *L'avenir de l'Esthétique. Essai sur l'objet d'une science naissante*. Paris, 1929, VIII + 403. p.

222. Sperber, Hans, *Über die Ursache der Sprachveränderung. Versuch einer dynamischen Betrachtung des Sprachlebens*, Halle, 1914, IV + 160 p.

223. Striehn, Fritz, *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein*

Vergleich, München, 1922, 214 - 256 p.

224. Thompson, Stith, *MotH-Index of Folk-literature*. A classification of narrative elements in folk-tales, ballads, myths, fables, medieval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends, Helsinki, 1932, 428. (FI Communications edited for the folklore fellows... vol. XXXIX, nr. 106).

225. Vietor, Karl, *Geschichte der deutschen Ode*, München, 1923, 198 p. (Geschichte der deutschen Literatur nach Gattungen mit Unterstützung von Haus Noumann und Franz Schuitz, herausgegeben von Karl Victor-Band 1).

— Caracteristică pentru adâncirea în sens modern a genurilor ținând seamă și de evoluția tipurilor unui gen.

226. Vischer, Friedrich Theod., *Kritische Cange*. Herausgegeben von Robert Vischer. Zweite, vermehrte Auflage, vol. IV, München, 1922, XVI - f543 e545».

— Pe lângă critica propriei estetici, volumul e important pentru eseu *Ober das Verhältnis von Inhalt und Form in der Kunst*, (p. 198 - 221) și mai ales pentru cele oritate în *Das Symbol* (p. 420 - 456). Este o confirmare a vederii lui Fichte: „arta face comun punctul de vedere transcendent”.

227. Vischer, Friedrich Theodor, *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*. Zum Gebrauche für Vorlesungen von... Zweite Auflage. Herausgegeben von Robert Fischer, München, 1922 - 1923. - Șase volume. Pentru noi, interesează vol. VI. *Dichtkunst*. Deși apărută în prima ediție la 1847, lucrarea este dintre acelea care trebuie să fie citite. În mare parte, vederile lui T. Maiorescu vin de aici. Instructivă este comparația exemplelor lui cu acelea date de Vischer.

228. Vossler, Karl, *Sprache als Schöpfung und Entwicklung. Eine theoretische Untersuchung mit praktischen Beispielen*, Heidelberg, 1905, VIII + 154. p.

229. Vossler, Karl, *Cesammelte Auisatze zur Sprachphilosophie*, München, 1923, VIII + 272 p. – Din punct de vedere istoric literar interesează mai ales articolul *Das Verhaltnis von Sprachgeschichte und Literaturgeschichte*.

230. Vossler, Karl, *Geist und /Cu/fur in der Sprache*, Heidelberg, 1925, VII + 267 p. – Ultimul studiu, *Sprache und Dichtung* (p. 241 – 261) precizează astfel scăderea curentă a lingviștilor și istoricilor literari: „Während se der Splachfocscher în stondinger Gefahr schwebt zu vergessen, dass das Wesen der Sprache dichterisch ist, droht dem Literarhistoriker die andere Seite des philosophischen Tatbestandes zu entschwinden, nämlich dass das Wesen der Dichtung sprachlich ist”.

231. Walzel, D r. O s k ar, *Gehalt und Cestalt im Kunstwerk des Dichters*, Berlin, 1923, 409 p. (*Handbuch der Literaturwissenschaft*).

— Fundamentală. Deschide căi noi. Pentru evoluția părerilor de la ideologie la arta de a adânci forma, este caracteristică poziția lui Walzel la 1910, în *Analystische und synthetische Literaturforschung*, unde releva scăderile vechii istorii literare, care lăsa pe seama filosofiei adâncirea conținutului. Studiul a fost semnificativ reprodus în *Das Wortkunstwerk, Mittel seiner Erforschung* (1926).

232. Walzel, Oskar, *Das Wortkunstwerk. Mittel seiner Erforschung*, Leipzig, 1926, XVI + 350 p.

233. Walzel, Oskar, *Grenzen von Poésie und Un poésie*, Frankfurt am Mein, 1937, 257 p. – însemnată pentru istoria părerilor generației de la 1800 despre expresie: mai ales capitolul despre mit și despre Vico.

II. FONETICA ȘI DICȚIUNE

234. B I o i z e, Jean, *Recits o dire et comment les dire*, Paris, 1905, IX - + - 423 p. – îndrumări practice în

arta dicțiunii.

235. Fouquieres, L. Becq, *Trăite de diction et de lecture o bâute voix*. Paris, XVIII + 314. p. - După cum tratatul general de versificație, tot astfel acesta este, olături de arta lecturii a lui Legouve, ce a produs mai bun secokil al XIX-lea în Franța în acest domeniu.

236. Grammont, Maurice, *Trăite de Phoneti-que*, avec 179 figures dans le texte, Paris, 1933, XII-f-480 p. - Este cel mai bun tratat de fonetică generală. Partea a treia, *Phone-tique impressive*, se ocupă, între altele, de onomatopee, cuvânt expresive, gesturi articulatorii, legături și hiat, accent de insistență, ton și intonație. Comparând vederile acestea cu cete pe care a ucenicit Ermnescu, traducând pe Rotscher, se confirmă poziția modernă a acestuia. Vezi Fouché, P., Recenzie despre M. Grammont, *Trăite...* nu te *français moderne*, 1935, p. 79 - 80). Este semnificativă părerea recenzentului că studiile de literatură se ocupă prea mult de idei, neglijând viața formei.

237. Hagemann, Cari, *D/e Kunst der Buhne*, Erster Bând: *Regie. Die Kunst der szenischen Darstellung*. Sechste Auflage. Berlin, 1921, 412 p. - Partea despre dicțiune reprezintă pregnant vederile moderne.

238. J o ne's, Daniel, *Intonation curves a col-lection of phonetic texts, în which intonation ist marked throug-hout by means of cuved lines on a musical stave*, Leipzig and Berlin, 1909, XVI - f 80 p.

239. Rotscher (D r. Heinrich The odor). *Die Kunst der dramatischen Darstellung. În ihren organischen Zusammenhange wissenschaftlich entwickelt*, Berlin, 1841, XII - f420 p. - Despre concepția lui Rotscher, vezi Robert Klein, *Heinrich Theodor Rotschers Theorie der Schauspielkunst*, în *Zeitschift fur Astetik*, XIV Bând, 1919, p. 146 - 170.

240. Sievers, Eduard, *Grundzuge der Pho-netik zur Einführung in das Studium der Lautlehre der indogermanischen Sprache*. Fünfte verbesserte Auflage, Leipzig, 1901, XVI + 329 p. (Bibliothek Indo-germanischer Grammatiken Bond I).

— Rămâne o carte fundamentală.

241. Trubetzkoy, N., *La phonologie actuelle*, în *Psychologie du langage*, Paris, 1933, p. 227 - 246.

III. LIMBA

242. B a l l y, Charles, *Le Rythme lingvistique et sa signification sociale*. Compte rendu du I-er congres du rythme tenut a Genève, 1926, p. 253 - 269.

243. B e r t o n i, G i u l i o, *Principi generali*, în *Breviario di neolingvistica*, Modena, 1928, p. 5 - 59.

244. *Breviario di neolingvistica*. Parte I: Principi generali di Giulio Bertoni; Parte II Criterii tehnici di Matteo G. Bartoli, Modena, 1928, 127, p.

245. Gamillscheg, Ernst, *Die Mundart von Șerbănești-Titulăști* (Gerichtsbezirk Olt, Kreis Vedeia), Jena und Leipzig, 1936, VIII + 230 p. (Berliner Beiträge zur Romanischen Philologie, herausgeben von Ernst Gamillscheg, Bond, VI. 1 - 2).

246. E t i e a n e, S., *Defense de la Philologie*, Paris-Liege, 1933, 73 p. (Bibliothèque de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Liège. Fascicule VIV). - în direcția artei cuvântului este o importantă discuție a punctelor dezbătute în primul congres de istorie literară, ținut la Budapesta. Mai ales capitolul IV, la *philologie opposee à la méthode historique* (p. 42 - 53), cu formularea: „nous ne savons jamais la langue d'une autre personne” e bogat în urmări și este de remarcat că însuși reprezentantul comparatismului istoricant, F. Baldensperger, în *Allocution* pronunțată în prima ședință a celui de al doilea congres de istorie literară, citează lucrarea lui

S. Étienne în fruntea tuturor celor discutate de el.

247. Gerber, Gusta v, *Die Sprache als Kunst*, Zweite Auflage, Berlin, 1885, VIII + 561 p. (I): 526 p. (II).

— Surprinzătoare pentru data apariției (prima ediție este din 1871), lucrarea aceasta masivă pune pentru prima dată hotărât punctul de vedere estetic în centrul preocupărilor lingvistice. Astfel, conceptul de „rădăcină”, cu care opera filologia de atunci, îl duce la un capitol (IV): *Die Sprachwurzel als Werk naiver Kunst* (vol. I, p. 163 – 214), în care este tratată și problema simbolului sunetelor. Se pune problema lexicului și a gramaticii ca tehnică a artei cuvântului. „Toate cuvintele sunt, de la început tropi”. Volumul al doilea se ocupa de arta cuvântului în serviciul vorbirii: sinecdoca, metonimia, metafora, figurile fonetice etc. Exemplele, în cea mai mare parte, vin din limbile și literaturile clasice, ca și terminologia.

248. Lerch, Eugen, *Französische Sprache und Wesensart*, Frankfurt, 1933, 304 p. – Poziția autorului e în acord cu concepția lui W. v. Humboldt: limba este neconținută muncă a spiritului de a mlașdia sunetul articulat pentru expresia gândirii. Deosebirea sufletească a francezului de alte popoare determină și caracterul limbii. Astfel se cercetează pe rând lexicul și schimbările înțelesului, armonia și discordanțele sunetelor, caracterul abstract, raționalismul în morfologie și sintaxă. Deosebit de remarcabile sunt capitolele VI și VII, poziția față de ascultători și considerația față de un public prezent și viitor. Aici păreri se apropie de cele ale lui K. Vossler.

249. Loesch, Georg, *D/e impressionistische Syn-tax der Goncourt* (*Eine syntaktischstilistische Untersuchung. Inaugural-Dissertation...*) Nürnberg, 1919, XVI – f124 p. – Pentru problema stilului nominal prezintă deosebită însemnătate capitolul *Die impressionistische Umtormung des normalen logischen Satzes* p. 34 – 46. Însușirea de

căpetenie a stilului impresionist este expresia nominală. Definiția impresionismului literar: conștienta transpunere a mijloacelor plasticii în cuvânt capătă un fundament – firește precizată prin poziția subiectivă.

250. M i i 11 e r, D r. K a r I, *Die Rhythmischen Masze*. 1931, Ferd. Diimmlers Verlag, Berlin u. Bonn.

251. Reichenkron, Günter, *Passivum, Medium und Reflexivum în den romanischen Sprachen*, Jena und Leipzig, 1933, X + 69 p. (Berlin Beitrage zur Romanischen Philologie, herausgegeben von Ernst Gamillscheg, Band III. 1).

— Definind cele patru tipuri fundamentale de genera verbi, pentru medium, pleacă de la definiția dată de Gamillscheg: „Eine Veränderung am Subjekt vollziehet sich unter Einwirkung einer sinnlich nicht fassbaren k z. B. übernatürlichen, daher auch sprachlich nicht bezeichneten Kraft”. Toate verbele de felul acesta, adaugă autorul, sunt *intransitive*, subiectul este *inactiv*. Aproapf» toate sunt perfective. Exemple tipice: *onor, nascor, morior*. Stilistic însă, ceea ce interesează este nu definiția, ci însăși natura și funcțiunea verbelor în structurile de artă arătate.

252. S e i de I, Eugen, *In den Functionen des Verbalaspekts*. Travaux du cercle linguistique de Prague, 1936, p. III-128.

253. S k a I i e k a, V., *la function de l'ordre des elements linguistiques*. Travaux du cercle linguistique de Prague, 1936, p. 192 - 232.

254. S p i t z e r, L e o, *Die groteske Gestaltungsund Sprachkunst Christian Morgensterns*. (Mit einem bisher unveröffentlichten Briefe des Dichters), Leipzig, 1918, p. 55 - 123, în *Motiv und Wort, Studien zur Literaturund Sprachpsychologie*.

255. U t i t z, E., *Kultur und Sprache*. Travaux du cercle linguistique de Prague, 1936, p. 147 - 158.

256. Vossler, Dr. Karl, *Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung*. Geschichte der Französischen Schriftsprache von den Anfängeri bis zur klassischen Neuzeit, Heidelberg, 1913, XI + 370 p. (Sammlung Romanischer Elementarund Handbiicher. Herausgegeben von W. Meyer-Lubke).

257. Vossler - Vidossich - Trabalza - Rossi - Gentile, // *conceffo della Gramatica a proposito di una recente storia della gramatica. Discussioni*. Con prefazione di Benedetto Croce, Città di Castello, 1912, XIX - f 130 p.

258. Weise, P r o f. D r. O s k ar, *Asthetik der deutschen Sprache*. Vierte verbesserte Auflage, Leipzig und Berlin, 1915, VIII + 335 p. - Lucrarea își propune să aplice la limba germană vederile lui G. Gerber, care însă își alegea exemplele mai ales din limbi clasice. În partea generală, se ocupă de efectele acustice, de puterea și gingășia expresiei, de grație și demnitate, de vizualitatea și vioiciunea expresiei. Interesante vederi asupra stilului operelor scrise de femei. Probabil de aici a fost influențat de Walzel, când în *Gehalt und Gestalt* a scris paginile despre felul cum deosebiți poeți zugrăvesc frumusețea feminină. Pentru felul de a vedea arta poezilor și progresul făcut de atunci, capitolul despre limba lui Goethe și Schiller este caracteristic, prin spiritul analitic și fragmentar.

IV. STILISTICĂ

259. Bally, Ch., *Trăite de stylistique irancaise*, Heildelberg, 1909, 2 vol. (Indo-germanische Bibliothek... Bând. III, Teii II).

— Cartea este fundamentală pentru stilistica modernă. Sunt stilști, ca Marouzeau, care se întemeiază pe concepția lui Bally care, la rândul lui, pleacă de la concepțiile lui F. de Saussure. Punând accentul pe afectivitatea expresiei, Bally a făcut un pas însemnat în

stilistică: lucrările lui nu privesc însă stilul în toată semnificația lui, pentru că pornesc tot de la expresia populară și nu privesc finalitatea ei, expresia artistică, de unde se dezvăluie sensul deplin prin valoare.

260. Bally, Ch., *Les notions grammaticales d'absolut et de relații*, în Delacloix, H., Cassirer... *Psychologie du lan-gage*, Paris, 1933, p. 341 - 354.

261. Baillat, Charles, *le langage et la vie*. Nouvelle édition revue et augmentée. (Zürich, 1936), 227 (-229). p. (Romanica Helvetica. Series lingvistica, vol. I).

— Studiile reunite aici au deosebită însemnătate și teoretică și didactică. În capitolul *Stylistique et lingvistique générale* discută părerea lui Croce, care crede că stilistica nu este posibilă, pentru că intuiția scapă analizei. Rodnic este mai ales punctul de vedere formulat astfel: „La stylistique n'est pas l'étude d'une partie du langage, c'est celle du langage tout entier observé sous un angle particulier” (p. 93). Investigația stilistică nu poate fi făcută după metoda istorică, pentru că faptele stilistice cer un studiu de coexistență. Vederile lui Bally sunt discutate și din punctul de vedere al istoriei literare de K. Vossler în *Sprachphilosophie* (1923), capitolul *Das Leben und die Sprache* (p. 96 - 104).

262. Charles - Baudouin, L., *Le symbole chez Verhaeren*. Essai de psychanalyse de l'art, Genève, 1924, 1 pl. + 265 (-269) p.

263. Cohen, Gustave, *Essai d'explication du Cimetière marin précédé d'un avant-propos* de Paul Valéry... Troisième édition. «Paris, 1933», 1 pl. + 111 (-115) p.

264. Croce, Benedetto, *La filosofia di Giambattista Vico*. Terza edizione riveduta, Bari, 1933. XI + 352 p. (Saggi filosofici II).

— Pentru că azi vederile lui Vico despre metaforă

sunt foarte actuale, capitolele despre poezie și limbaj, despre mit și religie, despre Homer și poezia primitivă sunt utile. La sfârșit o bibliografie. Despre Vico mai vorbește Croce și în *Saggio sullo Hegel seguito da altri scritti di storia della filosofia* (în capitolele II, IV și VI din *Scritti vari di storia della filosofia*) ediția a treia, 1927.

265. Dauzat, Albert, *Les procédés de travail chez les poètes*. Wilfrid Lucas. Le français moderne, 1937. V, nr. 1, p. 33 - 36. - Interesantă pentru problema organizării anchetelor asupra unor scriitori, în vederea studiului mijloacelor stilistice: lexicul, fraza. Se relevă factorul inconștient la un scriitor care părea deplin conștient.

266. D e în o r e's t, D.L., *L'expression figurée et symbolique dans l'oeuvre de Gustave Flaubert*, Paris, 1931, XIII + 692 e695» p.

267. Esteve, Edmond, *Un grand poete de la vie moderne Emile Verhaeren (1855 - 1916)*, Paris, IX + 227 p. (Bibliothèque de la Revue des cours et conférences).

— Pentru părțile referitoare la imagini și simbol.

268. Gourmont, Rémy, *Le probleme dv Sfy/e*. Sixième edition, Paris, 1907, 329 p. - Cartea a apărut ca o binevenită reacțiune contra stilisticii concepută de Albolat ca o artă de a scrie învățată în douăzeci de... lecțiuni. Exemplificările imaginilor, mai ales comparațiile dintre *Chanson de Roland* și *Iliada*, sunt sugestive. În schimb, autorul rămâne în fond la concepția senzualistă a imaginilor, concepție depășită azi pe baza intuițiunilor lui Vico și prin cercetările recente în direcția semnificațiilor.

269. Gremmont, M au r i ce, *La longue des écrivains, L'art de La Fontaine*, în *Le français moderne*, 1933, I, nr. 2, p. 97 - 115. - Se ocupă, comparativ cu izvoarele, de *Le corbeau et le renard* și de *Le lion, le loup et le renard*. Stă însă pe baza distincției dintre fond și formă. Puține lucruri pot mai conducere la releva superioritatea concepției lui V.

Vossler decât **comparare**o acestei analize a lui Grommont cu paginile sintetice ale sthukii german despre La Fontaine publicate în *Spre ache als Schopfung und Entwicklung*.

270. G nu au G., *Les sftytes de Charles Perrault*, în *Le trancais moderne*, 1936, p. 319 – 328. – Relevă deosebitele „maniere” ale l-ul Perrault: uneori epoci din viața lui Perrault îi corespund nu numai ideii, dar și stiluri deosebite.

271. **Guddorf**. D r. **Helene**, *Der Stil Flauberts*, Münster, 1933, «2. f.) + 85 p. (*Arbeiten zur Romanischen Philologie*, Nr. 2, herausgegeben von Eugen Lerch).

— Ieșită din școala lui E. Lerch, lucrarea, pentru orizontul ei, este de comparat cu ceea onvinită a lui Demorest, pe care n-o cunoaște.

272. Gundolf, **Friedrich**, *Goethe*. Elfte un-veränctete Auflage, Berlin, 1922, 786 p.

273. Gundolf, Friedrich, *Shakespeare und der deutsche Geist*, Berlin, 1922, VIII + 359 p. – Lucrările lui GundoH sunt fundamentale pentru îndrumarea spre arta cuvântului. Aceasta deschide căi noi în problema traducerilor.

274. Hatzfeld, Helmut, „*Don Quiote*” als *Wortkunstwerk*. *Die Einzelnen Stilmittel und ihr Sinn*, Leipzig-Berlin, 1927, Vil + 292 p. (Teubners Sponische und Hispono-Ameri-kanise He Studienbucherei, Herausgegeben von F. Krüger).

275. Hatzfeld, Helmut, *Romanische Stilforsc-hung*. (Ein Ruckblick auf die letzen Jahre) *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 1929, XVII, Heft V2, p. 50 – 66. Dă o bibliografie critică a principalelor lucrări de stilistică în domeniul romanisticii.

276. Hatzfeld, Helmut, *Wortkunstgeschichte Erläutert an der Sprache der religioasen Dichtung în den romanischen Ländern*. *Germanisch-Romanische*

Monatsschrift, 1931, XIX, Heft 3/4, p. 124 - 142. - își propune să schițeze liniile fundamentale ale expresiei pentru „sfânt” în cercul de cultură catolic, în primul rând francez.

277. H o e h g r e v e, W i l h e l m, *Die Technik der Akischlusse im deutschen Drama*, Leipzig und Hamburg, 1914, VI 3/4, 82 p. (Theatergeschichtliche Forschungen, Herausgegeben von Berthold Litzmann 28).

— Cercetând tehnica finalului actelor la câțiva dramaturgi germani (între care și Ibsen), relevă și părerile unor teoreticieni mai vechi ai poeziei.

278. I b e I, R u c i o I f, *Bildgeheimnis und Wirkung der Sprache. Zeitschrift für Deutschkunde*, 1935, Heft, 7, p. 470 - 475. - Reprezintă punctul de vedere că taina expresiei stă în izvoarele preraționale ale limbii. Influența lui L. Klages se poate vedea mai ales din capitolul *Cefahren die vom Fremdwort drohen*. Părerea despre neologism reprezintă totuși un punct de vedere mai vechi.

279. Ibrovac, Miodrag, *Jose-Maria de Heredia, Sa vie - son oeuvre*. Documents inedits. Douze planches hors texte, Paris, 1923, XII 3/4, 646 p. Capitolul VIII, *La Forme*, p. 404 - 549, conține prețioase contribuții la studiul formei sonetului. Apropiate de cele din capitolul nostru despre sonetul *Veneția*, pot învedera deosebirea punctelor de vedere.

280. Jousse, Marcel, *Études de Psychologie linguistique. Le Style oral rythmique et mnemotechnique chez les Verbo-moteurs*, Paris, 1925, (2 f.) + 241. p. (Archives de Philosophie. Volume II, Cahier IV).

281. Knauer, Dr. Karl, *Voltaire-und Rousseau-Stil*. Versuch einer Interpretation gehaltbeladener Prosa-Rhythmen, *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 1936, XXIV, Heft 718, p. 282 - 299.

282. Lanson, Gustave, *L'Art de la Prose*, Paris, 1909,

304. p.

283. Lerch, E., *Études lexicologiques. Les trois mages, magie, magique, magicien. Le français moderne*, 1934, nr. 1, p. 19 – 27.

284. Lutzeler, Heinrich, *Gedicht-Aufbau und Welthaltung des Dichters. Auigewiesen am Werk Stephan Georges. Dichuung und Volkstum*, XXXV, 1934, p. 247 – 262.

285. Lutzeler, Heinrich, „*Hymnus auf die deutsche Sprache*”, *Euphorion*, 1936, XXXVIII, p. 418 – 430. – Pentru problema virtualităților expresive ale unei limbi, este importantă relevarea lucrării lui Iulius Stervgel, *Philosophie der Sprache* (1934), unde apare formularea aceasta: „Înainte ca un poet să-și fi făcut lucrarea, nimeni nu știa ceea ce realiza o limbă, deci ceea ce era în realitate”.

286. M-ar o u z e au, J., *Träite de stylistique appliquee au latin*, Paris, 1935, XIX – f 329 p. (Collection d'études latines pe ubitee par la Société des études lattnes sous la direction de J. Marouzeau. Serie scientifique XII).

— Alături de lucrarea lui O. Weise, *Charakteristik der lateinischen Sprache*, opera lui Marouzeau este cea mai bună stilistică a latinei. Întemeiată pe distincția lui F. de Saussure între *langue* et *parole* și mai ales pe concepția și rezultatele lui Bally, ea este însoțită și de acel simț de fineță propriu cercetătorilor francezi. Întrebările recente de estetică a limbajului și mai ales acelea cu privire la configurație nu intră în preocupările lui Marouzeau.

287. Marouzeau, J., *L'uşure des onomatopees. Le bancais moderne*, 1935, p. 289 – 293. – Ce se întâmplă când prin efectul schimbărilor fonetice își pierde sonoritatea.

288. Martin, Eugene Louis, *ies Symetries du français littéraire*, Paris 1924, 289 p. – Se ocupă de rolul, regulile,

valoarea expresivă a simetriei în versuri și în proză. Simetriile logice și paralelismul ideilor, ca și simetriile gramaticale, sunt de aproape privite. Simetriile melodice, silabice, ritmice și fonice sunt subordonate sensului. Prin faptul că simetria depășesc expresia de artă și există și în natură, ea „revele une pensée ordonatrice dont les lois gouvernent les choses”. Autorul cere constituirea unei „științe a simetriei”. O școală literară poate fi caracterizată ca și un popor și o epocă, prin felul cum întrebuințează simetria.

Observațiile autorului sunt independente de felul cum morfologii germani au pus problema elementelor formei. De remarcat că și pentru ei simetria este un factor însemnat, însă într-un ansamblu de alți factori, care constituie arta de a vedea structural.

289. M e y e r, D r. R i e h a r d M., *Deutsche Stilistik, Zweite, v-erhesserte und vermehrte*, Auflage, München, 1913, XI + 257 p. (Handbuch des Deutschen Unterrichts on Hoheren Schu-len.

— Caracterizată prin încercarea de a adăuga la vechile categorii și legătura între cuvinte, mai ales legături sintactice.

290. Nohl, Hermann, *Stil und Weltanschauung*, lena, 1920, 126 p. - Capitolul al doilea, unde se ocupă de stiluri tipice în poezie, este important pentru chestiunea esenței tipului și a raportului dintre tip și individualitate.

291. P fel f f e r, J o h a n n e 's, *Ton und Gebarde in der Lyrrk. Dichtung und Volkstum* 1936, XXXVII, p. 430 - 441.

292. P fel f fel, J o h a n n e 's, *Umgang mit Dich-tung*, Leipzig, 1936 76 p. Dore de seamă de H. Pong-s în *Votes-turn und Dkhtung*, 1936, p. 513 - 514.

H₂93. Pniower, O llo, *Goethe ah Wvrischopler*, Euphorion, *Zeitschrift f. Literaturgeschichte*, 1930, XXX),

p. 362 - 383. - Sugestivă este mai ales arătarea simțului viu al lui Goethe pentru derivarea cuvintelor.

294. Pongs, Hermann, *Das Biid în d-et Dichtung, I. Bând. Versuch einer Morphologie der metapborischen Formen, Marburg, 1927, 513 p.* - Până în prezent cea mai adâncită lucrare asupra imaginilor. Cu privire la metodă și probleme vezi articolul lui Pongs *Zur Méthode der Stilforschung* publicat în *Germanisch-romanische Monatsschrift*, 1929, p. 256 - 277. Important și pentru problema stilului în poezia poporană.

295. Pongs, H. *L'image poétique et l'inccmscient. Psychotogie du langage* par H. Delacroix, E. Cassierer... H. Pongs, p. 120 - 163. Bibliothèque de philosophie contemporaine, Alean, 1933.

296. Pongs, Herman, *Psychoanalyse und Dich-tung*. Euphorion, 1933, XXXIII, p. 38 - 72. - între altele, relevarea lucrării lui E.I. Yung despre raportul dintre eu și inconștientul lărgit la semnificația inconștientului colectiv este folositoare pentru problema stilului reprezentativ al unui grup social sau al unui tot etnic.

297. Pongs, Hermann, *Zur Problem der voraus-setzungslosen WissenschaH, Votestum und Dichtung*, 1934, XXXV, p. 113 - 123. - Discuția cărții lui Gerhord Fricke. *D/e Bild Hehkeit in der Dichtung des Andreas Gryphins*. Neue Fonschungen, 1933, Heft 17. Necesitatea explorării subconștientului.

298. Pongs, Hermann, *Schillers Urbilder*, Stut-tgart, 1935, 52 p. - Conceptul de imagine este lărgit până la semnificația personajelor. Precizează și poziția față de conceptul „Urbild” la L. Kiages.

299. Pongs, H., *Métodenstreit um Schilhr, Volk-stum und Dichtung*, 1936, 390 - 391. - Despre „Schillers Urbtider” izvorâte din subconștient.

300. Refort, Lucie-n, *Essai d'introduction à une étude*

lexicologique de Michelet, Paris, 1923, IV – f 48 e5 î» p.

Nu trece de punctul de vedere al categoriilor. Totuși folositoare mai ales prin cele relevate în primul capitol: numele agenților, adjectivul cu sens pasiv, verbe factitive. Folositoare sunt și datele despre neologism, la un scriitor în care, în chip firesc, arhaismele sunt atât de necesare. Pentru că N. Bălcescu a primit influența lui Mictvelet, adâncirea stilistico a scriitorului francez ar putea servi la relevarea comparativă a însușirilor proprii lui Bălcescu.

301. Schneider. Dr. Wilhelm, *Ausdrucksverhältnisse der deutschen Sprache*. Eine St. Hkunde von... Leipzig-Berlin, 1931, 265 p.

302. Sperber, Hans, *Motiv und Wort bei Gustav Meyrink*. În *Motiv und Wort Studien zur Literatur und Sprach-psychologie*, Leipzig, 1918, p. 7 – 52.

303. S p i t z e r, D r. L e o, *Aufsätze zur Romanischen Syntax und Stilistik*, Berlin, 1918, 392 p. – Deși aparținând mai mult sintaxei decât stilisticii, studiile, adesea prea încărcate documentar, sunt deosebit de sugestive prin multilateralitatea și uneori ooutotea punctelor de vedere.

304. S p i t z e r, Leo, *Stilstudien*. I. *Sprachstile*, Mâine Ken, 1928, XIII – f 295 p.; II, *Stilsprachen*, 592 p. Într-al doilea volum se face tranziția de la expresiile limbii comune la expresiile literare. Principal, sunt importante capitolul prin (*Sprachwissenschaft und Wortkunst*) și ultimul (*Wortkunst und Sprachwissenschaft*). Mai ales în acest din urmă își afirmă poziția, care, judecând după unele contribuții recente publicate în re-i/ista *Le langage moderne* (explicarea lingvistică și literară a doua sonete de Ronsard) revendică pentru cercetarea literară dreptul arvalizei cu rațiunea.

Deosebirea punctelor de vedere în problema artei cuvântului se poate observa comparând felul cum discută

un sonet Spitzer (vezi și pag-inile despre sonetul lui Du Bellay în *Stilsprachen* (p. 13 – 17) „m comparație cu ceea ce înfățișăm în capitolul despre sonetul Venera).

305. Spitzer, Leo, *Une habitude de sfy/e (le rappel) chez M. Céline*, în *la française moderne*, 1935, III, p. 193 – 209. Este vorba de tipul: „elle n’a pas encore voyage, la coustne”.

306. Spitzer, Leo, *Vigny’s „Le cor”* (Ein Versuch immanenter Stilerkldrung), *Germanische-Romanische Monatssch-ritt*, 1928, XVI, Heft 9/10, p. 399 – 413.

307. Thibaudet, Albert, *Gustave Flaubert*, Sixième Edition, Paris, 1935, 281 e285». p.

308. U I r i e h, Le o, *Fogazaros Stil un der symbolistische Lebensroman Studien zur Kunstform des Romcins*, 1928, Heidelberg, 216 p. (În Sammlung romanischer Clemantarund Handbiicher, herausgegeben von W. Meyer-Liibke. II. Reihe, Literaturgeschichte.

— Ca probleme formale, se vede influența analitică a lui L. Spitzer; pentru preocuparea de esență, influența lui M. Heidegger. Însemnătate deosebită pentru problema structurii are capitolul al cincilea: *Fragen des Autbaus* (p. 187 – 214).

309. V o s s I e r, K ar I, *La Fontaine und sein Fabelwerk*. Mit 10 Holzschnitten, Heidelberg, 1919, VI + 190 p.

310. V o s s I e r, Karl, *Italienisch – Franzosisch – Spanisch. Ihre literarischen und sprachlichen Physiognomien*, Zeitwende, 1920, p. 136 – 163.

311. Vossler, Karl, *D/e Nationalsprachen als Stile*, în *Jahrbuch fur Philologie*, 1925 Bnd. I. p. 1 – 23. – Studiul a fost reprodus în *Ceist und Kultur in der Sprache* (Vezi nr. 230).

312. Vossler, Karl, *Jean Racine*, München, 1926, 189 p. Pentru capitolul *Racines Sprach – und Verskunst* p. 168 – 189).

313. Vossler, Karl, *Leopardi*, München, 1933, XV + 423, p. + 1 pl.

314. Vo z ne's e n's k i, A., *D/e Methodohgie dei russischen Literaturforschung în den Jahren 1910 - 1925*, în *Zeitsc-hrift fur Slavische Philologie*, 1927, p. 145 - 162; 1928, p. 175 - 199. - Folositoare informații cu privire la formalistii ruși.

315. W în k I e r, Emil, *Grundlegung der Stilistik*. Mit fünf Abbildungen Bielefeld und Leipzig, 1929, 115 p. (*Neup-hilologische Handbibliothek für die westeuropâischen Kulturen und Sprachen...* Bând. 4).

— Folositoare pentru încorporarea noțiunilor gramaticale în stilistică, însă prea abstractă, fără adâncirea exemplelor.

V. VERSIFICATIE

316. Altwegg, Wilhelm, *Die Erttwicklung des Rhyhmus* în *Goethes Lyrik*. Compte rendu du l-ar congres du rythme tenul a Genève, 1926, p. 270 - 285.

317. Bouâispia?] (nxian) Heoe XXI] Vi) Xij

Atena, 1929, 296, p. - Lucrarea este importantă și pentru datele cu privire la teoria și practica metrică a lui Atanasie Cristopu-los, care a influențat pe primii noștri metricieni, în primul rând pe Costachi Conachi. Vezi numărul 119.

318. Djoudjeff, Stoyan, *Rythme el mesure dans la musique populaire bulgare*, Paris, 1931, îl + 364 (-367) p. În partea a treia: *Poésie, musique el danse* are și i/eden în legătură cu metrica.

319. G I e d i t's e h, **Hugo**, D; e *Metrik der Griechen unde Romer, mit einem Anbaue über die Musik der Griechen în übersichtlicher Darstellung*. Zweite erweiterte Auflage, München, 1890, VI + p. 679 - 876. (Abdruck aus Iwan Mullers Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft. II Bd.).

— Pentru că lucrarea lui Gleditsch era autoritate pe vremea lui Eminescu, problema metrului antic la el se cere privită în cadrul vederilor acestora, la care este de adăugat W. Christ, *Die Metrik des Griechen und Romer* (ediția a doua, Leipzig, 1879).

320. Grammont, Maurice, *Le Vers irançais, ses moyens d'expression, son harmonie*, Troisième édition revue et augmentée, Paris, 1923, 510 p. (Collection linguistique publiée par la Société de linguistique de Paris, V).

— Lucrare fundamentală. Ține însă prea puțin seamă de cercetările de fonetică experimentală.

321. Grammont, Maurice, *Petit traité de versification française*, Paris, 1937, 162 p.

322. Heusler, Andrea's, *Deutsche Versgeschichte mit Einschluss der altenglischen und altnordischen Stabreim-verses*. Dargestellt von... Berlin und Leipzig, 1925 - 1929, 3 vol. (Grundriss der Germanischen Philologie...).

— Cea mai bună istorie a versificației germane, având ca bază realitățile acustice.

323. Jespersen, Otto, *Cause psychologique de quelques phénomènes des métriques germanique*, în Delacroix H., Cassirer, *Psychologie du langage*, Paris, 1933, p. 333 - 338.

324. Jouanne, Pierre, *L'Harmonie Lamartinière*, Preface de Fortunat Strowski, Paris, 1926, XXI + 420 p. (Pe copertă: 1927).

— În afară de chestiunile de conținut, se tratează ca probleme de formă, procedeele de invențiune și, mai ales alternanța temelor, cu care prilej se alcătuiește și planul pentru o istorie a alternanței în literaturile vechi și moderne. Dar ceea ce autorul numește alternanță face parte din acel esențial mijloc al limbajului și al poeziei:

opozitia mijloacelor expresive...

325. Minor, D. r. I., *Neuhochdeutsche Metrrk. Ein Handbuch*, Strassburg, 1893.

326. Minor, D. r. I., *Metrische Studieri*, în *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, 1911, III, Heft 8/9, p. 417 - 438. - O redare pe înțelesul tuturor a substanței cunoscutei lucrări a autorului despre metrică. Și unele întregiri.

327. Saran, Franz, *Deutsche Verkunst. Ein Handbuch für Schule, Spreschsaal, Biihne*. Unter Mitwirkung von Oberetudiendirektor Dr. Paul Hebermann, herausgegeben von Dr. Übert Riemann, Berlin, 1934. XIII - f425 p.

328. Sievers, Eduard, *Rhythmisch-Melodische Studien. Vorträge und Aufsätze*, Heidelberg, 1912, 141 p. (Germonische Bibliothek... Fünfter Band).

329. Spuerri, Theophil, *Der Rhythmus der romanischen Verses*. Idealistische Philologie, 1927, Bond. III, Heft 4, p. 209 - 233.

330. Spuerri, Theophil, *Französische Metrik*, München, 1929, XIII + 187 p. - Cea mai bună și concentrată sistematizare a metricii franceze. Relevă esențialul ținând strâns seamă și de datele foneticii experimentale stabilite prin lucrarea lui G. Lote: *L'alexandrin d'après la phonétique experimentale* (1913).

331. Thieme, Hugo, *Bibliographie de la littérature bancaise de 1800 a 7930*. Paris, 1933, 3 vol.

— Pentru versificație, vol. III: *La civilisation*, dă un bogat material la p. 51 - 71, sub titlul *Versification, arts poétiques...* Poate suplini lucrarea aceluiasi autor sso; *sur l'histoire du vers français*, Paris, 1916, care nu se mai găsește în comerț.

332. Thomasson, de *la poésie rythmique française est-elle possible aujourd'hui?* în *Le français, moderne*, 1937, V, p. 145 - 157.

333. T r a n n o y, A. L, *La Musique des Vers*, Paris, 1929, 120 p. (Bibliothèque des chercheurs et des curieux).

334. Vendryes, J., *La phonologie et la langue poétique*. Conférences de l'Institut de linguistique de l'Université de Paris, 1935, p. 39 - 51. - Reproduce comunicarea făcută într-al doilea congres internațional de fonetică (1935). Fonetica poezilor este prin esență fonologică. Limba poezilor nu este limba comună. Cele spuse *cu privire la i* francez, care în hiat, este normal tratat ca o consoană, dar în vers poate avea valori deosebite, ilustrează, ca și alte exemple, necesitatea de a recunoaște poezilor dreptul de a mlădia expresiei sunetele limbajului matern și poate arunca indirect o lumină asupra lui - *i* în versificația noastră. Din concluzie, citez: „*La phonologie d'une langue poétique n'est jamais exactement semblable a celle de la langue parlée contemporaine. Elle peut mente en differer beaucoup. Ce serait donc une erreur de les confondre et de pretendre connaître l'une par l'autre*”.

Prin finețea spiritului și pătrundere, Vendryes este dintre toți filologii francezi acela care pare mai chemat să adâncească problemele de estetică a limbajului. Lucrarea lui, *Le langage, introduction linguistique à l'histoire* (1921), este și pentru istoricul și criticul literar cea mai bună introducere în problemele limbii.

335. Wilamowitz-Moellendorff, *Griechische Verskunst*, Berlin, 1921, IX + 631 p. - Deși cea mai mare parte este o istorie a materiei eline, totuși capitolele despre construcția versului elin în comparație cu cel modern și despre deosebitele măsuri vechi au un interes larg pentru orice adâncire a metricei.

VI. DIDACTICA

336. Bally, Ch., *La stylistique et l'enseignement secondaire*, în *Les leçons de français dans l'enseignement*

secondaire, sept conferences, Paris, 1911, p. 103 - 133.

337. Drach, D r. Erich, *Spracherzielung. Die Pflege des gesprochenen Wortes in der Schule*. Fünfte Auflage, Frankfurt am Main, 1935 (2 f. + 199 p. (*Handbuch der Deutschlande*, Bänd. 3)).

338. Étienne, S., *Expériences d'analyse textuelle en vue de l'explication littéraire*, Travaux d'eleve, Paris, 1935, 145 (-147) p. (Bibliothèque de la Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège, Fascicule LXX).

— Și teoretic și practic, cartea pune problema unei stilistici experimentale. Din prefață, relev răspunsul dat prejudecății că, poezia fiind „quelque chose vaguement sentimental”, adâncirea expresiei este ceva inadecvat și odios... Le lecteur qui, croyant expliquer un poeme, s'attracherait a definir le halo sentimental qui s'en degage, ferait ainsi un autre poeme, qui deriverait du premier, qui lui succederait et qui finirait par se substituer a lui. Expliquer, ce n'est pas lire, gouter, puis rever, c'est relire: relire assez fidelement pour maintenir en nous le poeme tel qu'il est écrit, ne pas encourager en nous, ou, mieux, decourager en nous la tendance a prolonger le poeme dans un état indefini et de confusion pseudopoétiques...

L'art nous impose une telle attitude car și la valeur n'est pas de technique, le melodrame ou Margot a pleure sera l'oeuvre par excellence”.

Experiențele publicate făcute cu elevi și notele care însoțesc indică și o cale de rodnice aplicări în învățământ.

339. Finzi, Prof. Giuseppe, *Nozioni ed esempi di stilistica e letteratura...* Ristampa della 8-a Edizione, Torino-Genova, 272 p.

340. Fittbogen, Gouttfried, *Volk und Sprache*, în *Zeitschrift für Deutschkunde*, 1934, Heft 1, p. 34 - 47.

— Discută cartea lui G. Schmidt-Rohr, *Die Sprache als Bildnerin der Völker*, a cărei gândire fundamentală

este: limba este conducătoarea poporului, pentru că fiecare limbă are un caracter răspicat.

341. Hildebrand, Rudolf, *Vom deutschen Sprachunterricht in der Schule und von deutscher Erziehung und Bildung überhaupt. Vierzehnte Auflage*, Leipzig, 1917, 1 pl. VIII - + - 238 p. - Este cartea fundamentală pentru învățământul limbii materne. Apărută în 1867, vederile ei sunt și astăzi actuale și sunt duse mai departe de revista *Zeitschrift für Deutschkunde*, care continuă revista *Zeitschrift für den deutschen Unterricht* întemeiată de R. Hildebrand. Un bilanț al activității acestei reviste, cu prilejul semicentenarului ei, a apărut în *Zeitschrift für Deutschkunde*, 1936, sub titlul *Deutschunterricht im Spiegel der Zeitschrift für Deutschkunde, 50 Jahre Zeitschrift, für den deutschen Unterricht*, p. 629 - 647 și 686 - 704. Articolul este datorat lui Théo Herrle și poate fi privit ca un examen de conștiință a ce s-a lucrat până acum. Pentru problema noastră, este de reținut cum, încă de la început, țelul era fixat astfel: „educația neamului nostru în vederea frumuseții limbii”, așa încât „neamul nostru să fie din nou câștigat pentru poezia vie”.

342. **Lehmann**, Rudolf, *Der deutsche Unterricht. Eine Methodik für höhere Lehranstalten*. Dritte, neue bearbeitete Auflage, Berlin, 1909, XX + 429 p. - Pentru că Poetica lui Lehmann este cea mai bună dată la începutul secolului, această metodică trebuie să fie privită ca o întregire, mai ales în ce privește locul marilor poeți în școală.

343. Richter, Johannes, *Die Entwicklung des kunsterzieherischen Gedankens*. Ein Kulturproblem der Gegenwart, Leipzig, 1909, VII + 271 p.

344. **Rudler**, G., *Explication française. Principes et applications*. Cinquième édition, Paris, 1924, 249 (-251) p.

- Dă atenție expresiei în explicarea operelor literare în învățământul secundar. Astfel, lucrarea poate fi privită ca o întregire a lucrării destinate studenților *Les techniques de la critique et de l'histoire littéraire en littérature française moderne*. Oxford, 1923, 204 pagini, în care, lucru semnificativ pentru elevul lui Lanson, sunt studiate toate felurile de critică: bibliografie, atribuire, ediție, izvoare, geneză, sociologie, psihologie, numai expresie și formă - nu.

345. Schneider, Dr. Wilhelm, *Deutscher Stil-unde Aufsatzunterricht*. Sechste Auflage, Frankfurt am Main, 1935, VI + 228 p. (Handbuch der Deutschkunde, Band 2).

— Importantă pentru punctul de vedere modern cu privire la compoziția în învățământ, ținând seamă de treptele lui.

346. Seidemann, Walther, *Der Deutschunterricht als innere Sprachbildung*, Leipzig, 1927, XII, + 230 p.

347. Therie, André, *L'office de la langue française*, nu te française moderne, 1937, p. 300 - 303. - Interesantă pentru felul cum este organizat oficiul. F. Brunot prezida. P. Valéry a cerut înființarea unui astfel de birou.

348. Wallaschek, Richard, *Psychologie und Technik der Rede*, Leipzig, 1913, 56 p. - Lucrarea este caracteristică pentru preocupările de a educa forma vorbirii în Universitate. Autorul a reprezentat preocuparea aceasta la Universitatea din Viena.

NOTE

1. Dorința criticului de a avea la îndemână o lucrare asupra versificației românești se realizează începând abia din 1966, prin apariția studiului *Versificația modernă* al lui Vladimir Streinu, apoi prin cel al lui Ladislau Gáldi, *Introducerea în istoria versului românesc* (București, Ed. „Minerva”, 1971) și prin cel al lui Mihai Bordeianu, *Versificația românească*, Iași, Ed. „Junimea”, 1974! n ceea

ce privește studiile structurale aplicate poeziei eminesciene, poate fi citat: Luiza Seche, *Lexicul artistic eminescian în lumină statistică*, București, Ed. Academiei R.S.R., 1974.

2. Referitor la Eminescu vezi studiile: Al. Niculescu, *Structură pronominală și atitudine lirică în poezia lui Eminescu*, în... *Limbă și literatură*, vol. XXVIII, 1972, p. 23 – 33; Nistor Ignat, *Statistica unei clase morfologice (adjectivul în lexicul eminescian)*, în „*Limbă și literatură*”, vol. I, 1973, p. 19 – 24; D. Irimia, *Aspecte stilistice ale articulării substantivului în poezia lui M. Eminescu*, în „*Anuarul de lingvistică și istorie literară*”, tom. XXIV, 1973, p. 63 – 73.

3. Termenul „estem” nu este nici până azi fixat în limbă; niciun dicționar nu îl menționează.

4. Friedrich Theodor Vischer (1807 – 1887) – scriitor și profesor german, influențat de teoriile estetice ale lui Hegel. Studiile *Kritische Cange* (1884), „*Faust*” de Goethe (1875) precum și romanul satiric *Auch Einer* (1879) erau cunoscute în epocă. Se pare că T. Maiorescu a fost, la rândul-i, influențat de estetica lui Vischer.

5. Heinrich Wolfflin (1864 – 1945), critic de artă născut în Elveția, cu studii la Bale și Berlin, evoluează sub influența lui Jacob Bu Pekhardt. Sistemul teoriei lui Wolfflin este compus din patru *Principii fundamentate de istorie a artei* (1915): 1) teoria artei nu vizează cazuri singulare, ci trăsături generale ale evoluției artistice; 2) arta cunoaște o evoluție relativ autonomă care justifică analiza internă a „ceea ce e specific artistic în opera de artă”; 3) obiectul acestei analize nu este *expresia*, ci calitatea abstractă, raportată în primul rând la expresie; 4) nivelul calității se constituie ca „limbă artistică” (Kunstsprache).

6. Antti Aarne, *Verzeichnis der Märchentypen*, în

F.F.C., nr. 3, Helsingfors, 1910.

7. D. Mazilu, *Luceafărul lui Eminescu. Expresia gândirii, text critic și vocabular*, București, Ed. „Cartea românească”, 1937.

8. Leo Spitzer, *Stilstudien*, I, *Sprachestile*, II, *Stilsprachen*, München, 1928.

9. D. Caracostea, *Poetul Brătescu-Voinești*, Ed. „Viața românească”, 1921.

10. D. Caracostea, *Miorița în Moldova, Muntenia și Oltenia. Obiectiile Domnului Densușianu. Totalizări*, București, 1924 (Extras din „Convorbiri literare”).

11. Friedrich Ruckert (1788 - 1866) - poet și orientalist german, autor de poeme patriotice (*Kindertotenlieder*).

12. August Graf von Platen-Hallermunde (1796 - 1835) - poet și dramaturg german care s-a opus romantismului, practicând în opera sa clasicismul, puritatea stilului. În volumul de poeme *Ghaselen* (1821) imită stilul lui Ruckert. Alte scrieri: *Lyrische Blätter* (1821), *Spiegel der Hafis* (1822), *Noue Ghaselen* (1823). Totuși, Platen a fost influențat de romantici, în special de cei spanioli. Odele și sonetele din volumul *Polenlieder* (1831) sunt cotate printre cele mai frumoase poeme clasice ale timpului.

13. Georges Lote (*Études sur le vers français. Première partie, L'Alexandrin d'après la phonétique expérimentale*, Paris, Cres, 1919, p. 442) consideră că aliterațiunea este dată de repetarea unei consoane identice în același vers, în timp ce asonanta se realizează prin repetarea unei vocale identice. Această concordanță vocalică este numită de Mihai Bordeianu, după Maurice Grammont, *asonantă interioară*, „pentru a evita confuzia cu rima imperfectă numită simplu *asonantă* cât și cu *aliterațiunea*” (*Versificația românească*, Iași, Ed.

„Junimea”, 1974, p. 200).

14. Una din trăsăturile originale ale limbii române, raportată la celelalte limbi romanice, este, după D. Caracostea, accentul dinamic, numit de el și „modelator ritmic al cuvintelor” (*Expresivitatea limbii române*, București, Ed. Fundațiilor regale, 1942, p. 237). Sextil Pușcariu, în *Considerații asupra sistemului fonetic și fonologic al limbii române* („Dacoromania”, VII, p. 28), vorbea despre accentul dinamic ca fiind caracteristic limbii române. În schimb, Ladislau Gáldi crede că accentul dinamic în italiană este mult mai puternic decât în română. Rolul important al acestuia în poetica românească e subliniat de Mihai Bordeianu (*Versificația românească*, Iași, Ed. „Junimea”, p. 19 - 27). După cercetătorul din urmă, „D. Caracostea nu are dreptate decât parțial. Caracterul trohaic al limbii noastre nu este dat de accentul dinamic pronunțat, ci mai degrabă de factori psihologici”.

15. Gustav Cohen, *Essai d'explication du cimetière marin*, precede, d'un avant-propos, de Paul Valéry au sujet du *Cimetière marin*, Paris, Gallimard, 1933, p. 32.

16. Mihai Eminescu, *Poezii*, ediție îngrijită de G. Ibrăileanu, București, Ed. Națională Ciornei, 1930, p. 13.

17. Friedrich Gundolf (1880 - 1931) a fost profesor la Universitatea din Heidelberg, discipol al lui Ștefan George. Opera poetică este, în concepția lui Gundolf, punctul de întâlnire dintre viața poetului și poezia sa. Poezia este oglinda vieții poetului, adevărata sursă a biografiei poetului. În scrierile mai importante *Shakespeare und der deutsche Geist* (1911) și *Goethe* (1916) profesează o critică aproape revoluționară datorită abordării metodei istorice cât și importanței date experienței interioare a scriitorului.

18. Demonstrația lui D. Caracostea este aspru amendată de George Munteanu (*Sub semnul lui Aristarc*, București, Ed. „Eminescu”, 1975): „Dacă faptele nu și-ar

avea logica lor, ostile oricăror opinii prestabilite, atunci toată această demonstrație cu *axa imaginilor* ar părea nu numai surprinzător de ingenioasă, ci și deopotrivă de surprinzătoare. Din păcate, însă, faptele arată că ea rămâne numai ingenioasă la modul gratuit” (p. 123). „Cât privește analizele consacrate poemelor *Epigonii*, *Mortua est! Veneția*, *Luceafărul*, ele ne scutesc de o discuție specială, învederându-și singure absurditatea când vor să fundamenteze *stilistic* faimoasa axă a *înălțării*” (p. 125).

19. Analiza la *Mortua est!* raportata la poezia lui Leopardi *A Silvia*, (*Eminescu față de Leopardi*), apare, pe o întindere de 120 de pagini, în „Revista Fundațiilor regale”, an. V, nr. 2, februarie 1938, p. 235 - 359.

20. Gaetano Cerri (1826 - 1899), poet austriac de origine italiană, profesor la Conservatorul din Viena, a cărui opera: *Gluhrende Liebe, detusche Lieder eines Italieners*, (1850), *Inspirazion ideei cuore*, (1854), *Innées Leben* (1860) este influențată de diferite curente. A tradus în germană din romanticii italieni Aleardi și Prati.

21. Criticul se lasă câștigat aici de simbolismul fonetic, cu deosebire de ideile provenite de la Maurice Grammont.

22. Brocatul, cultivat de parnasieni, presupune imaginea greutății întortocheate, așa că D. Caracostea, în dorința de a fi cât mai sugestiv, vorbind despre „simplitatea ei nobilă” și”. brocatul strofei antice”, se contrazice.

23. G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, V, București, Editura Fundațiilor pentru literatură și artă, 1936, p. 254, 258.

24. Totuși autorul cade uneori în păcatul impresionismului fonetic, respins de el însuși în alte locuri, și care îi va fi reproșat de critica de mai târziu. Al. Rosetti, de exemplu, în *Istoria limbii române*, vol. III, *Limbile slave*

și meridionale, Ed. Fundațiilor pentru literatură și artă, atrage atenția asupra faptului că sensul primează.

25. Rolul acustic al prelungirii vocalelor în vorbirea afectivă este observat și de Sextil Pușcariu în *Considerațiuni asupra sistemului fonetic și fonologic al limbii române*, „Dacoromania”, VII, p. 26.

26. D. Caracostea se dovedește aici, implicit, adeptul criticii complete, gen G. Ibrăileanu. De altfel, Ov. Papadima în cronica făcută la *Arta cuvântului la Eminescu* din „Gândirea” XVII, nr. 6, iulie 1938, p. 330 – 332 arăta: „Critica genetică, din perspectiva istoriei, se împlinește astfel prin critica formală, care vrea să fie o înaltă viziune estetică pe o solidă temelie filologică” (...) „Critica d-sale nu se poate organiza decât așa cum s-a împlinit: în îndelungi șovăieli și întrebări. Căci trebuie să urmeze un drum lung de la amănunt la imaginea întregului și de la ea din nou la amănunt, ca numai acum să se statornicească”. Cronicarul „Gândiri!” conchide elogios asupra *Artei cuvântului la Eminescu*: „Opera de fervoare și de calm totodată, de cult al unei vieți întregi pentru un scriitor și de tot atâta scrutare lucidă a lui”.

N. A.

ADDENDA BIBLIOGRAFICA SELECTIVA I. ÎN VOLUME (1939 – 1978)

1. Arghezi, Tudor, *Eminescu*, București, Vremea, 1943; reeditare, cu o postfață de Sorin Alexandrescu, ilustrații N. Nobilescu, București, Ed. „Eminescu”, 1973, 69 p.

2. Ardeleanu, Virgil, *M. Eminescu*, în *Proza poetilor*, București.

E.P.L., 1969, p. 46 – 72.

3. Breazu, Ion, *Eminescu*, „Scrisoarea N și V”, „Glossă”, „Luceafărul”, în *Curs de istoria literaturii moderne*, CJuj, 1951, p. 89 – 101; *Eminescu, arta, limba*

lui, *idem*, pp. 111-121.

4. Boureavru, Radu și Pârvulescu, Titus, *M. Eminescu în critica italiană*, Texte alese și traduse de Radu Boureanu și THus Pârvulescu, Iași, Ed. „Junimea”, 1977.

5. Bulgăr, Gh., *Eminescu despre problemele limbii merare*.

București, E.S.P.L.A., 1955.

6. Bulgăr Gh., *Evoluția stilului poetic în variantele „Luceafărului”*, în *Studii eminesciene - 75 de ani de la moartea poetului*, București, E.P.L., 1965, pp. 533 - 568.

7. Bulgăr, Gh., *Momentul Eminescu în evoluția limbii româna literare*, București, Ed. „Minerva”, 1971.

8. Bulgăr, Gh., *De la cuvânt la metaforă în variantele liricii eminesciene*, Iași, Ed. „Junimea”, 1975.

9. Bulgăr, Gh., *Pagini despre Eminescu*, București, Ed. „Eminescu” 1976.

10. * * * *Caietele Mihai Eminescu*, Studii, articole, note, documente, iconografie și bibliografie prezentate de Marin Bucur, București, Ed. „Eminescu”, vol. I, 1972; vol. II, 1974; vol. III, 1975; vol. IV, 1977.

11. Caracostea, D., *Creativitatea eminesciană*, București, „Fun»

dația regală pentru literatură și artă”, 1943.

12. Caracostea, D., *Destinul poetului și menirea poeziei*, în

Critice, vol. II, București, „Fundatia regala pentru literatură și artă”, 1944, pp. 7 - 26.

13. Caracostea, D., *Studii eminesciene*, Ediție îngrijită și note de Ion Dumitrescu, Prefată de George Munteanu, București, Ed. „Minerva”, 1975.

14. Catdaș, Gh., *M. Eminescu*, în *Istoria literaturii românești*.

București, Ed. „Oltenia”, 1939, pp. 257 - 280.

15. Cazimir, Ștefan, *Stelele cardinale. Eseu despre*

Eminescu.

București, Ed. „Eminescu”, 1975.

16. Călinescu, G., *Mihai Eminescu*, (Studii și articole), Ediție îngrijită, postfață și bibliografie de Maria și Const. Teodorovici, Iași, Ed. „Junimea”, 1978.

17. Cioculescu, Ș., *Feericul nocturn eminescian*, în *Varietăți critice*, București, E.P.L., 1966, p. 203 - 209; *Motivul lebedei la Eminescu*, *idem*, p. 224 - 230; *Observații asupra metricii eminesciene*, *idem*, p. 231 - 234; *Universul rural eminescian*, *idem*, p. 235 - 240.

18. Cioculescu, Ș., *Luceafărul*, în *Itinerar critic*, vol. II, București.

Ed. „Eminescu”, 1976, p. 157 - 162.

19. Ciopraga, Const. *Nocturnul” în opera lui Eminescu*, în *Studii eminesciene* - 75 de ani de la moartea poetului - București, E.P.L., 1965, p. 289 - 312, reeditat în *Portrete și reflecții literare*, București, E.P.L., 1967, p. 7 - 24.

20. Ciopraga, Const., *Culoare și muzică în poezia eminesciană*, în *Portrete și reflecții literare*, București, E.P.L., 1967, p. 26 - 38.

21. Ciopraga, Const., *Eminescu, metamorfozele timpului*, în *Personalitatea literaturii române*, Iași, Ed. „Junimea”, 1973, p. 143 - 152.

22. Constantinescu, P., *Eros și Daimonion*, în *Scrieri*, vol. II.

București, E.P.L., 1967, p. 551 - 560.

23. Cristea, Dan, *Eminesciana*, în *Arcadia imaginară*, București.

Ed. „Cartea românească”, 1977, p. 75 - 85.

24. Cuțitaru, V., *Câteva aspecte de limbă literară la Eminescu*, în *Cărți și idei*, Iași, Ed. „Junimea”, 1973, p. 18 - 31.

25. Dima, Al., *Motivul cosmic în opera eminesciană*,

în *Studii eminesciene* - 75 de ani de la moartea poetului -, București, E.P.L., 1965, p. 261 - 288, reeditat în *Aspecte naționale ale curentelor literare internaționale*, București, Ed. „Cartea românească”, 1973, p. 87 - 120.

26. Doinaș, Șt. Aug., *Eminescu și formele prozodice fixe*, în

Lampa lui Diogene, București, Ed. „Eminescu”, 1970, p. 37 - 41.

27. Drăgan, Mihai, *Proza lui Eminescu*, în *Aproximații critice*, Iași, Ed. „Junimea”, 1970, p. 99 - 134.

28. Dumitrescu-Bușuienga, Zoe, *Mihai Eminescu*, București, Ed.

tineretului, 1964.

29. Dumitrescu-Bușuienga, Zoe, *Eminescu - cultură și creație*.

București, Ed. „Eminescu”, 1976.

30. Dumitrescu, Ion, *Metafora mării în poezia lui Eminescu*.

București, Ed. „Minerva”. 1972.

31. Eftimiu, V., *Arfa lui Eminescu*, în *Akadosmos*, București.

E.S.P.L.A., 1955, p. 75 - 85.

32. * * * *Eminescu după Eminescu*, Iași, Ed. „Junimea”.

1978.

33. Gafița, Mihai, *M. Eminescu*, în *Fața ascunsă a lunii*, București, Ed. „Cartea românească”, 1974, p. 148 -

279.4. Guillermou, Alain, *La genèse intérieure des poésies d'Eminescu*, Paris, Didier, 1963, trad. *Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu*, traducere de Gh. Bulgăr și Gabriel Pârvan, Iași, Ed. „Junimea”, 1977.

35. Iordan, Iorgu, *Limba lui Eminescu*, Extras din „Revista Fundațiilor regale”, București, nr. 5, mai, 1940, 21 p.

36. Iordan, Iorgu, *Observații cu privire la limba poeziilor lui Eminescu*, în *Studii eminesciene* - 75 de ani de la moartea poetului -, București, E.P.L., 1965, p. 519 - 532.

37. Manolescu, Nicolae, „*Veche și pururi nouă*”, în *Teme*, București, Ed. „Cartea românească”, 1971, p. 15 - 19; *Vocile lirice ale „Luceafărului”*, *idem*, p. 137 - 144.

38. Micu, D., M. *Eminescu*, în *Periplu*, București, Ed. „Cartea românească”, 1974, p. 7 - 8.

39. Mincu, Marin, *Eminesciană*, în *Critice*, București, E.P.L., 1969, p. 143 - 148.

40. Mincu, Marin, *Natura dilematică a eminescianului*, în *Repere*, București, Ed. „Cartea românească”, 1977, p. 83 - 117.

41. Morariu, Lecca, *Eminescu*, Cernăuți, Mitropolia Silvestru, 1940.

42. Monteanu, George, *Semnificația sublimului în poezia lui*

Eminescu, în *Atitudini*, București, E.P.L., 1966, p. 78 - 83; *Titanism și contemplație luciferică în poezia lui Eminescu*, *idem*, p. 318 - 322.

43. Munteanu, George, *Hyperion*, vol. I, București, Ed. „Minerva”.
1973.

44. Munteanu, George, *Eminesciana*, în *Sub semnul lui Aristarc*.

București, Ed. „Eminescu”, 1975, p. 10 - 144.

45. Murârașu, D., *Comentarii eminesciene*, București, E.P.L., 1967.

46. Negoîtescu, I., „*Poezia lui Eminescu*”, București, E.P.L., 1968, ed. a II-a, Ed. „Eminescu”, 1970.

47. Nicolescu, G. C., *Studii și articole despre Eminescu*, București, E.P.L., 1968.

48. Noica, Constantin, *Eminescu sau gânduri despre omul deplin al culturii românești*, București, Ed.

„Eminescu”, 1975.

49. Papu, Edgar, *Poezia lui Eminescu. Elemente structurale*, București, Ed. „Minerva”, 1971.

50. Papu, Edgar, *Glose eminesciene*, în *Din clasicii noștri*, București, Ed. „Eminescu”, 1977, p. 87 - 124.

51. Păcurariu, D. „Un romantic năzuind spre clasicism”, în *Clasicismul românesc*, București, Ed. „Minerva”, 1971, p. 155 - 166.

52. Perpessicius, *Creație și divertisment folcloric la Eminescu*, în

Alte mențiuni de istoriografie literară și folclor, București, E.P.L., 1961, p. 108 - 121.

53. Perpessicius, *Postumele lui Eminescu*, în *Studii eminesciene - 75 de ani de la moartea poetului -*, București, E.P.L., 1965, p. 433 - 441.

54. Perpessicius, *Eminesciana*, Tabel cronologic de Dumitru D.

Panoitescu, București, Ed. „Minerva”, 1971.

55. Petrescu, Ioana, *Eminescu. Modele cosmologice și viziune poetică*, București, Ed. „Minerva”, 1978.

56. Philippide, Al., *Despre arta poetică a lui Eminescu*, în *Scriitorul și arta lui*, București, E.P.L., 1968, p. 193 - 202.

57. Pillat, Ion, *Eminescu și poezia pură*, în *Tradiție și literatură*

București, Ed. „Casa școalelor”, 1943, p. 188 - 201.

58. Piru, Al., *Satira eminesciană*, în *Studii eminesciene - 75*

de ani de la moartea poetului -

, București, E.P.L., 1965, p. 377 - 408.

59. Piru, Al., *Luceafărul*, în *Analize și sinteze critice*, Cfaiovar

Ed. „Semul românesc”, 1973, p. 134 - 151.

60. Pop, Mihai, *Eminescu și folclorul*, în *Studii*

eminesciene - 75 de ani de la moartea poetului -, București, E.P.L., p199 - 210.

61. Popovici, D., *Poezia lui M. Eminescu*, curs poligrafiat, Cluj.

1948; București, Ed. tineretului, 1969; reed., cu prefață de Ioana Petrescu, București, Ed. „Albatros”, 1972.

62. Rașcu, I.M., *Eminescu și cultura franceză*, București, Ed.

„Minerva”, 1976.

63. Rosetti, Al. și Gheție, Ion, *Limba și stilul lui M. Eminescu*, „n

Studii de poetică și stilistică, București, E.P.L., 1966, p. 167 - 204.

64. Rotaru, I., *Eminescu și poezia populară*, București, E.P.L.

1965.

65. Rotoru, I., M. *Eminescu*, în *o istorie a literaturii române*, vol. I, București, Ed. „Minerva”, 1971, p. 3 ll-404.

66. Rusu, Liviu, *Eminescu și Schopenhauer*, București, E.P.L.

1966.

67. Scorpan, Grigore, M. *Eminescu*, Studii și articole. Ediție, bibliografie și indice de nume de Virgil Andriescu, Introducere de G. Ivănescu, Iași, Ed. „Junimea”, 1967.

68. Seche, Luiza, *Lexicul artistic eminescian în lumină statistică*.

București, Ed. Academiei R.S.R., 1974.

69. Simion, Eugen, *Proza lui Eminescu*, București, E.P.L., 1964.

70. Streinu, Vladimir, *Eminescu - Arghezi*, Ediție alcătuită și prefața de George Munteanu, București, 1976.71 * * * Studii eminesciene - 75 de ani de la moartea poetului, București, E.P.L., 1965.

72. * * * *Studii eminesciene*, Antologie de Virgiliu Ene

și Ion Nistor, București, Ed. „Albatros”, 1971.

73. Todoran, Eugen, *Mitul românesc în poezia lui Eminescu*, în

Studii de hicleor și literatură, București, E.P.L., 1966, p. 167 – 204.

74. Todoran, Eugen, *Eminescu*, București, Ed. „Minerva” 1972.

75. Tohăneanu, G.I., *Studii de poetică eminesciană*, București.

Ed. științifică, 1956.

76. Tohăneanu, G.I., *Expresia artistică eminesciană*, Timișoara.

Ed. „Fosta”, 1975.

77. Tohăneanu, G.I., *Eminescu – scriitor oral*, în *Dincolo de cuvânt*, București, Ed. științifică și enciclopedică, 1976, p. 118 – 140; *Sinonimia unor epitete cromatice în poezia lui Eminescu*, *idem*, p. 141 – 151.

78. Tomuș, Mircea, *M. Eminescu*, în 15 *poeti*, București, E.P.L.

1968, p. 15 – 46.

79. Torouțiu, I.E. *Contribuție la o viitoare ediție critică Eminescu*, Extras din „Convorbiri literare”, București, Ed. „Bucovina”, 1942.

80. Vianu, T., *Mihai Eminescu*, Ediție îngrijită de Virgil Cuțitaru și prefață de Al. Dima, Iași, Ed. „Junimea”, 1974.

81. Vlad, Ion, *Comentarii de poetică eminesciană*, în *Convergențe*, Cluj, Ed. „Dacia”, 1972, p. 143 – 148.

82. Zăciu, Mircea, *Eligii*, în *Masca geniului*, București, E.P.L.

1967, p. 19 – 36.

83. Zacki, Mircea, *Pentru a evoca pe Eminescu*, în *Glose*, Cluj.

Ed. „Dacia”, 1970, p. bl-68.

II. ÎN PERIODICE (1944 - 1978)

1. Alexandrescu, Ecaterina, *Mijloace de realizare a antitezei în poezia lui Eminescu*, în „Iașul literar”, 1969, nr. 6, p. 17 - 23.

2. Andriescu, Al., *Limbajul satiric eminescian*, în „Iașul literar”, 1964, nr. 5, p. 79 - 84.

3. Brătuca, Mircea, *Funcția artistică a versificației. Momentul eminescian*, în „Limbă și literatură” voi. VI, 1962, p. 149 - 173.

4. Bucur, Marin, *Addendă la dicționarul eminescian - fericirea beată*, în „Familia”, 1974, nr. 1, ianuarie, p. 7.

5. Bucur, Marin, *Poezie și limbaj științific la Eminescu*, în „Revista de istorie și teorie literară”, 1975, tom. 24, nr. 2, p. 173 - 182.

6. Cheie-Pantea, I., *Valoarea negativului în dialectica eminesciană*, în „Revista de istorie și teorie literară”, tom. 26, nr. 1, (ianuarie-martie) 1977, p. 7i-12.

1. Chițimia, I. C.i *Un element folcloric în creația lui Eminescu: codrul*, în „Revista de istorie și teorie literară”, 1964, nr. 2., p. 238 - 250.

8. Cioculescu, Șerban, *Motivul teiului în lirica lui Mihai Eminescu*, în „România literară”, nr. 24, (12 iunie) 1975, p. 7.

9. Ciopraga, Const., *Motivul „farmecului” la Eminescu*, în „Tribuna”, XX, nr. 3, (15 ianuarie), 1976, p. 1.

10. Ciopraga, Corvst., *Eminescu „tainicul” și „revelatul”*, în

„Convorbiri literare”, nr. 10, (octombrie) 1977, p. 2, 3.

11. Coman, Mihai, M/ *fos eminescian și mitologie*, în „Limbă și literatură”, vol. II, 1977, p. 472 - 478.

12. Crețu, I., *Ce număr de cuvinte a folosit Eminescu?* în „Luceafărul”, 1964, nr. 10, (9 mai), p. 11, 12.

13. Crețu, I., *Izvoare vechi folosite de Eminescu în*

scrierile sale, în „Viața românească”, 1965, nr. 10, (octombrie), p. 164 – 167.

14. Crețu, I., *Trei variante eminesciene*, în „Limbă și literatură”, vol. XI, 1966, p. 551 – 564.

15. Cuciureanu, Șt., *Din problemele textelor eminesciene*, în

„Lașul literar”, nr. 5, 1964, p. 85 – 90.

16. Diaconescu, Paula, *Repetiția, procedeu artistic în poezia lui*

M. Eminescu, în „Limbă și literatură”, vol. III, 1955, p. 27 – 48.

17. Doinaș, Șt. Aug., *Eminescu și versul-sentință*, în „Argeș”, nr. 1, 1974, p. 1.

18. Dragomirescu, Gh. N., *Despre măiestria artistică a rimei eminesciene*, în „Limba română”, vol. XVI, 1967, p. 25 – 39.

19. Drăgan, Mihai, *Începuturile poetice ale lui Eminescu*, în

„Lașul literar”, nr. 5, 1964, p. 54 – 60.

20. Dumitrescu, Florica, *Eminescu și limba veche*, în „Revista

Universității «C. I. Parhon»», Seria științe social-filologice, București (1955), nr. 2 – 3, p. 167 – 187.

21. Dumitrescu, Ion, *Introducere la un studiu despre ucenicia muncii artistice la M. Eminescu*, în „Limbă și literatură”, vol. IX, 1965, p. 79 – 100.

22. Dumitrescu, Ion, *M. Eminescu – Lacul*, în „Limbă și literatură”, nr. 1, (2), 1972, p. 97 – 104.

23. Flora, Radu, *Pluralitatea lexicală în opera poetică eminesciană*, în „Tribuna”, 1964, nr. 30 (23 iulie), p. 9.

24. Flora, Radu, *Cromatică în epitetul eminescian*, în „Tribuna”, nr. 3, (16 ianuarie) 1975, p. 5.

25. Funariu, I., *Rime categoriale și noncategoriale în poezia lui*

M. Eminescu, în „Limbo și literatura”, nr. 1, 1972, p. 47 – 63.

26. Gáldi, Ladtslou, *Observații stilistice asupra poeziei „Mortua est”*, în „Limba română”, 1958, nr. 6, p. 40 – 50.

27. Gáldi, Lodistau, *Observații asupra poeziei ritmice a lui*

Mihai Eminescu, în „Limbă și literatură”, vol. II. 1964, p. 257 – 267.

28. Gáldi, Ladislau, *O nouă încercare de exegeză eminesciană:*

„*Melancolie*”, în „Limbă și literatură”, vol. IX, 1965, p. 39 – 52.

29. Ignat, Nistor, *Statistica unei clase morfologice (odietivul în lexicul eminescian)*, în „Limba și literatură”, vot. I? 973, p. 19 – 24.

30. Irimia, D., *Metafora universului în poezia eminesci-ană*, în

„Cronica”, 1969, nr. 24 (14 iunie), p. 9.

31. irimia, D., *Comparația eminesciană*, în „Cronica”, 1973, nr.

24 (15 iunie), p. 9, 13.

32. Irimia, D., *Aspecte stilistice ale articulării substantivului în poezia lui M. Eminescu*, în „Anuorul de lingvistică și istorie literara”, tom. XXIV, 1973, p. 63 – 73.

33. Irimia, D., *Vocabularul eminescian între statistică și se-mnilicații poetice*, în „Cronica”, nr. 3, (21 ianuarie), 1977, p. 4, 5.

34. Jurca, Maria, *Aspecte informaționale ale limbajului poetic*

(*ilustrare cu poezia „De ce nu-mi vii” de M. Eminescu*), în „Transilvania”, nr. 10, (octombrie) 1978, p. 48 – 49.

35. Livescu, Cristian, *Mitologia universului poetic*

eminescian, în

„Ateneu”, 12, nr. 1, (februarie) 1975, p. 6.

36. Manu, Emil, *Aspecte presimboliste în poezia lui Eminescu*, în „Revista de istorie și teorie literară”, tom. XX, 1971, nr. 4, p. 669 – 671.

37. Mihăilescu, Florin, *M. Eminescu, Scrisoarea I*, în „Limbă și literatură”, vol. III, 1974, p. 525 – 530.

38. Munteanu, George, *Endomologia lirică eminesciană*, în „Analele Universității București”, Seria științe sociale, Filologie, an. XVII, 1968, p. 37 – 50.

39. Munteanu, Romul, *Eminescu și eternitatea discursului liric*, în „România literară”, nr. 35, (28 august), 1975, p. 12, 13.

40. Munteanu, Ștefan, *Lucealărul – Considerații asupra artei literare*, în „Limbă și literatură”, vol. XV, 1967, p. 59 – 72.

41. Munteanu, Șt., *Structură stilistică și armonie poetică, cu refefiri la poemul „Peste vârfuri”*, în „Limba română”, nr. 1969, p. 213 – 222.

42. Munteanu, Șt., *Poezia lui Eminescu în lumina criticii filologice*, în „Limbă și literatură”, vol. II, 1975, p. 219 – 227.

43. Niculescu, Al., *Structura pronominală și atitudinea lirică în poezia lui Eminescu*, în „Limbă și literatură”, vol. XXVIII, 1972, p. 22 – 33.

44. Niculiu, Adriana, M. *Eminescu, „La mijloc de codru...”*, în

„Limbă și literatură”, vol. XXVIII, 1972, p. 105 – 107.

45. Opfișan, I., *Forme fixe în poezia lui M. Eminescu*, în „Revista de istorie și teorie literară”, 1974, nr. 2 p. 343 – 362.

46. Papadima, O., *Creație originală și substrat folcloric la Eminescu*, în „Gazeta literară”, 1964, nr. 45 (5 noiembrie), p. 7.

47. Papu, Edgar, *Eminescu, poet al interiorului*, în „România literară”, 1969, nr. 24, (12 iunie), p. 4, 5.

48. Papu, Edgar, *Principiul feminin la Eminescu*, în „Viața românească”, 1969, nr. 6, (iunie), p. 62 – 75.

49. Papu, Edgar, „Dulce” și „Muzical” la Eminescu, în „Convorbiri literare”, nr. 4, (august) 1970, p. 13 – 16.

50. Piru, Al. *Ultima formă, ideală, a „Scrisorii V”*, în „Gazeta literară”, 1964, nr. 26, (25 iunie), p. 6.

51. Piru, At., *Sonetele lui Eminescu*, în „România literară”.

1969, nr. 24, (12 iunie), p. 4, 5.

52. Piru, Al., *Limba și stilul operei literare a lui M. Eminescu*, în „România literară”, 1970, nr. 3 (15 ianuarie), p. 12.

53. Popa, George, *Sfare poetică și viziune cosmică*, în „Iașul literar”, nr. 5, 1964, p. 71 – 74.

54. Popa, Mircea, *Identitate și ambivalență (raportul om-lume, ființă-neființă, eu-dublul său)*, în „Tribuna”, XIX, nr. 3, (16 ianuarie) 1975, p. 5.

55. Rusu, Liviu, *Un aspect din armonia eminesciană*, în „Familia”, 1966, nr. 2, (februarie), p. 11.

56. Savfe, Momcilo, *Cuvinte de origine sârbă în fondul lexical al lui Eminescu?* în „Tribuna”, XIX, nr. 3, (16 ianuarie) 1975, p. 5.

57. Săndutescu, Al., *Codrul eminescian*, în „Gazeta literară”.

1964, nr. 26, (25 iunie), p. 6.

58. Seche, Luiza, *Cromatică eminesciană*, în „Cercetări de lingvistică”, 1971, nr. 2, (iulie-decembrie), p. 371 – 388.

59. Simion, Eugen, *Mitul*, în „Tribuna”, XIX, nr. 3 (16 ianuarie)

1975, p. 11.

60. Sorescu, George, *Trei metafore eminesciene*, în

„Ramuri”, nr. 8, (15 august), 1975, p. 11, 14.

61. Sturzu, Corneliu, *Frumosul în concepția estetică a lui Eminescu*, în „Iașul literar”, nr. 5, 1964, p. 66 – 70.

62. Șerdeanu, Ion, *Dor de împlinire în creația eminesciană*, în

„Limba și literatură”, vol. IX, 1965, p. 20 – 28.

63. Sora, Mariana, *Metafora mării în „împărat și proletar”*, în

„Limbă și literatură”, vol. XV, 1969, p. 35 – 57.

64. Tăbârcea, Cezar, „Lună” și „stea” în poezia lui Eminescu.

Sistemul conotațiilor, în „Studii și cercetări lingvistice”, 1974, nr. 4, p. 365 – 384.

65. Tacciu, Elena, *Simboluri eminesciene*, în „Luceafărul”, nr.

26, (1 iulie) 1978, p. 1, 6.

66. Tănăsescu, Grigore, *Simbolurile mitice în poezia lui Eminescu*, în „România literară”, nr. 24, (12 iunie) 1969, p. 12.

67. Tănăsescu, Grigore, „Cercul” și „sfera” în viziunea poetică a lui Eminescu, în „Ateneu”, 12, nr. 1, (februarie) 1975, p. 7.

68. Tănăsescu, Grigore, *Motivul umbrei în poezia eminesciană*, în „Cronica”, nr. 24, (13 iunie) 1975, p. 5.

69. Tănăsescu, Grigore, *Geneza unui simbol*, în „Cronica”, nr. 3.

(16 ianuarie) 1976, p. 5, 7.

70. Vatamaniuc, D., *Visul, o dimensiune a prozei eminesciene*, în „Manuscriptum”, nr. 3, 1976, p. 29 – 35.

71. Vatamaniuc, D., *Per aspera ad astra. Din laboratorul prozei eminesciene*, în „Manuscriptum”, nr. 1, 1977, p. 76 – 94.

72. Vatamaniuc, D., *M. Eminescu”... de acolo înrâurire, înrâurință” – glosar de termeni populari*, în

„Manuscriptum”, nr. 4, 1977, p. 8 – 18.

73. Zamfir, Mihai, *Constituirea mitului eminescian; Ghs-e despre un mit modern (nașterea a ceea ce se poate numi „mitul eminescian” al „tânărului Geniu”)*, în „Viața românească”, 30, nr. 4, (aprilie) 1977, p. 7 – 15.

74. Zugun, Petru, *Epitetul eminescian în lumina statisticii*, în

„Limbă și literatură”, vol. XXII, 1969, p. 129 – 150.

INDICE DE NUME

Aarne, Antti 46, 47, 464

Albalat, A. 450

Aleard. i, 466

Alecsandri, Vasile 38, 78, 96, 101, 102, 143, 175, 202, 205, 206, 275, 284, 432

Alexandrescu, Grigore 435.

Alexici, Gh. 432

Alfieri, Vittorio 436

Altwegg, Wilhelm 456

Apostolescu, N.I. 28, 38, 107, 432, 436, 438

Arghezi, Tudor 170, 171, 173, 174, 180, 432

Aristia, Constantin 28, 90, 432.

Aristotel 432

Asachi, Gheorghe 202, 251, 382, 432, 434, 436

B

Baiazid 118

Baldensperger, Fernand 447

Bally, Charles 52, 66, 444, 446, 449, 453, 455, 459

Banvill-e, Theodore de 86

Bartoli, Matteo G. 447

Bariț, Gheorghe 432, 433, 437

Basch, Victor 439

Batteux, l'Abbé 440

Baudelaire, Charles 30, 71, 199, 200
 Bălcescu, Nicolae 455
 Bărbulescu, Mie 432
 Beethoven, Ludwig van 168
 Behangel, Otto 440
 Bellay, Joachim Du 445
 Benard, Charles 440
 Bertoni, Giulio 447
 Bianu, Ion 62, 433
 Blaize, Jean 446
 Blaga, Lucian 28, 77, 78, 429.
 Boccacio, Giovanni 78
 Boclin, Arnold 31, 273
 Bogdan, Alexandru 28, 72, 103, 104, 105, 107, 114,
 124, 433
 Bogdan-Duică, Gh. 28, 43, 72, 79, 350, 433
 Boileau-Despreaux, Nicolas, 171, 432, 433
 Bolintineanu, Dimitrie 28, 30, 90, 102, 171, 202, 203,
 204, 205, 207, 208, 211, 285, 293, 302
 Bolliac, Cezar 133
 Botez, Constantin 40, 79, 355, 364, 394, 398
 Boureanu, Radu 467
 Brătescu-Voinești, Ion Al. 43, 75, 439, 430
 Brocks, E. 86
 Brugmann, Karl 57
 Brunot, Ferdinand 27, 69, 461
 Buffon, Georges Louis Leclec de 429
 Bumbac, Vasile 28, 90, 433
 Indicele de nume se referă numai la textul lui D.
 Caracostea.
 j
 Byron, Georges Gordon 130, 159, 327
 Calavarezo, C. 433
 Calderón, de la Barca 246

Calvet, Jean 440
 Capidan, Theodor 424
 Caracostea, D. 422, 423, 428, 430, 433, 438, 440
 Caragiale, Ion Luca 36, 71, 423, 429, 431
 Corducci, Gtosue 86
 Carmen-Sylva 91
 Cassirer, Ernest 457
 Călinescu, George 29, 100, 113, 146, 161, 162, 163,
 170, 178
 Céline 455
 Cerna, Panait 423
 Cerri, Gaetano 31, 251, 253, 254, 255, 257, 260, 263,
 266, 269, 270, 272, 273, 275, 280
 Cervantes Saavedra, Miguel de 75, 77
 Charles-Baudoin, L 450
 Chendi, Ibrie 162, 428
 Cheie-Pantea, I. 472
 Christ, Walter 457
 Christensen, Arthur 440
 Cipariu, Timotei 28, 81, 87, 90, 433
 Cârlova, Vasile 56, 429
 Cohen, Gustave 148, 450
 Conachi, Constachi 79, 80, 202, 433, 434, 457
 Constantinescu, Pompiliu 125
 Coşbuc, George 429, 431, 434
 Courtenay, Baudouin de 152
 Crainic, Nichifor 262
 Creangă, Ion 250
 Cristopulos, Athanasie 434.
 Croce, Benedetto 27, 29, 43, 49, 74, 163, 172, 312,
 439, 441, 448, 449, 450.
 Cugler, Matilda 137
 D
 Dante, Altghteri 327, 382.

Dauzat, Albert 450
 Dehn, Fritz 441
 Delocroix, Eugene 200
 Delacroix Henry 442, 449, 454, 457
 Delavrancea, Barbu Șt. 328
 Demetrescu, C. 423
 Demetrescu, Anghel 28, 92, 93, 125, 434
 Demetriade, Mircea 435, 437
 Demorest, D.L. 69, 450, 451
 Densuseanu, Aron 35, 96
 Densusanu, Ovid 28, 93, 94, 95, 102, 110, 111, 271,
 430, 431, 434, 440
 Dionisie din Balicamas 435
 Djoudjeff, Stoyon 457
 Dobrogeanu-Gherea, C. 29, 126, 133, 134, 141, 145,
 273.
 Docan, N. 434
 Dorsch, Ferdinand 442
 Dosoftei 432
 Doutrepot, G. 440
 Droch, Erich 459
 Dragomirescu, Mihai 27, 43, 44, 119, 423
 Drăculea, Alexis V. 431
 Du Bellay, Jean 455
 Duma, Ion 434
 Dunca, Constanța 431
 Eliade Pompiliu 28, 96, 99, 100, 102, 111, 112, 434,
 437
 Ermatinger, E. 77
 Eschil 313
 Esop 47
 Esteve, Edmond 447, 450
 Étienne, S. 447, 459
 Evolceanu, Dimitrie 434

Fedru 46
Feuerbach, Ludwig 235
Fichte, Johann Goettlieb 445
Filaret, episcop al Râmnicului 439
Finzi, Giuseppe 460
Fittbogen, Gouttfried 460
Flaubert, Gustave 68, 69, 70, 71, 78, 450, 451, 456
Florescu, Bonifaciu 86, 425, 431, 434, 435
Focillon, Henri 442
Fouché, P. 446
Fouquieres, Le Becq de 93, 148, 446
Fricke, Gerhard 454
Forst, Walter 439
Gáldi, Ladislau 463, 465, 474
Gami Mscheg, Ernst 59, 447.
Gaster, Mozes 441
Genilie, Ion 435
Gentile, G. 448
George, Stephan 74, 452, 465
Gerber, Gustav 149, 447, 448
Gide, André 148
Giotto di Bondone 76
Gleditsch, Hugo 90, 457
Goethe, Johann Wolfgang von 29, 31, 45, 119, 158, 159, 160, 161, 231, 243, 347, 384, 449, 454, 456
Goga, Octavian 51, 59, 298, 347, 384, 449, 451, 454,
Gourmont, Rémy de 450
Grammont, Maurice 28, 114, 115, 116, 263, 446, 450, 451, 457
Grandeia, Gr. 435
Grădișteanu, Petre 111
Grămadă, Ion 251
Grigely, J. 432
Gruau, G. 451

Gruber, Eduard 27, 68, 431

Gryphins, Andreas 454

Guddorf, Hélène 451

Gullaume, Paul 442

Gundolf, Friedrich 27, 74, 159, 160, 451

Guşti, Dimitrie 435

Guyau, Marie-Jean 439

H

Haeberlin, Cari 442

Hagemann, Cari 446

Haivas, Emil 95, 435

Hamman, J.G. 56

Haneş, Petre V. 428

Hanslick, Ed. 427

Haşdeu, Bogdan P. 56, 57, 64, 91, 152, 428, 429

Hatzfeld, Helmut 75, 451

Hebbel, Friedrich 314

Hebermann, Dr. Paul 458

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 90, 439, 440, 441,
450

Heidegger, Martin 443, 456

Heine, Heinrich 119, 438, 439

Heliade-Rădulescu, Ion 38, 56, 86, 87, 114, 143, 198,
200, 302, 306, 423, 424, 429, 431, 435, 436, 438

Herder, Johann Gottfried 56

Heredia, José Maria de 442.

Herrie, Théo 460

Heusler, Andreas 119, 148.

Hildebrand, Rudolf 460

Hochgreve, Wilhelm 451

Hoffmann, E.T.A. 347

Hölderlin, Johann Christian
Friedrich 91

Holz, Arno 438

435
 Homer 172, 434, 450
 Hood, Thomas 31, 233
 Horațiu 86, 293, 296, 302, 432
 Hugo, Victor 29, 71, 147, 148, 166, 171, 237, 432,
 Humboldt, Wilhelm von 28, 57, 98, 429, 441, 447
 I
 Ibel, Rudolf 452
 Ibrăileanu, G. 29, 41, 43, 114, 115, 116, 117, 119,
 120, 121, 122, 123, 124, 125, 153, 155, 158, 159, 182, 203,
 208, 288, 355, 364, 394, 398, 400, 423, 429, 431, 436
 Ibrovac, Miodrag 442, 452
 Ibsen, Henrik 452
 Ionescu-Gion, G.I. 423, 436, 437
 Iordan, Iorgu 67, 423, 429, 469
 Iorga, Nicolae 43, 49, 161, 433
 Iosif, Șt. O. 439
 J
 Jaspers, Karl 443
 Jespersen, Otto 120, 457
 Jones, Daniel 150, 446
 Jouanne, Pierre 457
 Jousse, Marcel 452
 Kampken, Paul Ludwig 442
 Kant, Immanuel 427
 Keats, John 159
 Kierkegaard, Soren 443
 Klages, Ludwig 442, 452, 454
 Klein, Robert 427, 446
 Klemm, Otto 442
 Klemperer, Victor 442
 Knauer, Karl 452
 Kohler, Wolfgang 442
 Kruger, F. 451

La Fontaine, Jean de 46, 75, 96, 100, 150, 434, 437,
 450, 451, 456
 Lamartine, Alphonse de 206, 283, 284, 457
 Lanson, Gustave 49, 158, 163, 452, 461
 Lizăreanu, Barbu 436
 Lecca, Haralamb 432
 Legouve, Ernest 446
 Leconte de Lisle, Charles Marie 29, 131
 Lehmann, Rudolf 443, 461
 Lenau, Nikolaus 91
 Leonardo da Vinci 199, 274, 312
 Leopardi, Giacomo 31, 91, 142, 193, 222, 223, 226,
 228, 229, 230, 231, 456
 Lerch, Eugen 444, 447, 451.
 Lermontov, Mihai Iurievici 159
 Leskien, August 57
 Lessing, Gotthold Ephraim, 119, 325
 Linne, Cari von 45
 Littre, Emile 86
 Litzmann, Berthold 452
 Livescu, Ion I, 425
 Loesch, Georg 447
 Lombard, Alf 65, 151, 425
 Lote, Georges 115, 116, 458
 Lovinescu, Eugen 424
 Lucas Wilfrid 456
 Liitzeler, Heinrich 443, 452
 M
 Macarie, Ieromonahul Pai-sescu Dragomireanul 436,
 438
 Macedonski, Alexandru 28, 102, 424, 431, 435, 436,
 437, 438
 Mackensen, L. 441
 Mahrholz, Werner 443

Maiorescu, Titu 30, 32, 36, 39, 79, 181, 185, 186, 187, 189, 193, 194, 355, 364, 365, 394, 398, 399, 400, 403, 437, 445

Malhefbe, Froncois de 103

Mallarmé, Stéphane 74

Manoliu, Radu 424

Marcovici, Simeon 207, 424

Marmontel, Jean-Froncois 432

Marouzeau, Jean 449, 452.

Martin, Eugene Louis 453

Marx, Kori 31, 236

Masaccio, Tommaso di Giovan ni 58

Mazilu, D.R. 42, 60, 431, 464

Meledon, G.R. 437

Metzger, Wolfgang 442

Meyer-Liibke, Wilhelm 39, 135, 251, 448, 456

Meyer, Richard M. 453

Meyrink, Gustav 135, 136, 455

Michelangelo Buonarroti 199.

Michelet, Jules 454, 455

Mickiewicz, Adam 159, 382

Minor, I. 458

Mircea cel Bătrân 117, 118.

Mircesco, V. vezi Alecsandri, Vasile

Morgenstern, Christian 73.

Müller, Iwan 90, 457

Müller, Karl 448

Munteanu, Bazil 425

Murâraşu, Dumitru 88, 437, Mureşanu, Andrei 143, 437

Murnu, Gheorghe 434

Musset, Alfred de 31, 103, 134, 274

N

Napoleon III 236

Nădejde, Ioan 437

Negri, Elena 202

Negri, Smaranda 202

Negruzzi, Costache 432

Negruzzi, Iacob 128, 137, 185, 202

Negulescu, Petru P. 27, 68, 431

Neuschotz, Oswald 28, 86, 91, 92, 437

Nicoleanu, N. 137, 193

O

Odobescu, Alexandru 429

Oppei, Horst 443

Orășeanu, Polit Șt. 28, 85, 86, 87, 90, 92, 100, 101,
301, 437

Ortiz, Ramiro 424, 436

Panu, George 437, 438

Papadima, Ovidiu 434

Parini, Giuseppe 29, 171

Paris, Gaston 163

Pauletty, N. 438

Păun, Vasile D. 424

Peretz, I. 436, 438

Perrault, Charles 451

Petersen, Julius 443

Petică, Ștefan 438

Petrarca, Francesco 206

Petrescu, Cezar 68, 431

Petrino, D. 202

Petrovici, Emil 425

Pfeiffer, Johannes 443, 453, 454

Platen, August von 31, 92, 176, 274, 275, 278, 293,
301

Platon 207

Pniower, Otto 454

Poe, Edgar Allan 172

Poenaru, Petrache 435
Polit, vezi Orășeanu, Polit Șt.
Pongs, Hermann 51, 440, 444, 443, 454
Pope, Alexander 425, 434
Popovici, Dumitru 38, 438
Popovici, Iosif 280, 425, 438
Procopovici, Alex. 425
Pușcariu, Sextil 425, 426, 431
Rabelais, François 49
Racine, Jean 456
Rafael, Sanzio 185, 186, 187, 189, 190, 193, 194
Rank, Otto 440
Rebreanu, Liviu 43
Refort, Lucien 454
Regula, M. 444
Reichenkron, Günter 427, 448
Reimann, Dr. Übert 458
Richter, Johannes 461
Rimbaud, Arthur 149
Ronsard, Pierre de 455
Rotaru, Ion 471
Rosetti, Al. 425, 426
Rossi 448
Rotscher, H. Th. 28, 88, 90, 98, 173, 176, 177, 294,
314, 426, 427, 439, 446
Rousseau, Jean-Jacques 31, 235, 452
Rubens, Peter Paul 199, 200
Ruckert, Fr. 92, 93, 464
Rudler, G. 461
Sainte-Beuve, Charles Augustin 43
Sandoru, Atanasiu 438
Sapho 87
Saran, Franz 104, 485
Saussure, Ferdinand de 50, 426, 449, 453

- Scheletti, Nicolae 137
 Scherer 163
 Schiller, Friedrich von 119, 449, 454
 Schlegel, August Wilhelm von, 298, 300, 432
 Schmidt-Rohr, Georg 444, 460
 Schneider, Wilhelm 455, 461
 Schopenhauer, Arthur 88, 90, 133, 159, 246, 427,
 Schultz, Franz 443, 444
 Schultze-Jahde, Karl 444
 Scorpan, Grigore 424
 Scriban, August 28, 102
 Scurtu, Ion 162
 Saidel, Eugen 448
 Seidemann, Walther 461
 Seulescu, George 438
 Sevastos, Mihai 438
 Shakespeare, William 111, 129, 451
 Shelley, Percy Bysshe 159
 Sievers, Eduard 105, 314, 315, 446, 458
 Skalicka, V. 448
 Slavici, Ion 82, 83, 84, 105, 106, 424, 429, 431
 Souriau, Étienne 444
 Spencer, Herbert 439
 Speranția, Eugen 110
 Speranția, Th. D. 438
 Sperber, Hans 135, 136, 444.
 Spitzer, Leo 27, 72, 135, 136, 448, 455
 Spöerri, Theophil 458
 Steinthal, H. 424, 429, 441
 Stengel, E. 104
 Stengel, Iulius 452
 Stoenescu, Theodor M. 427
 Stoian, Z. 435

Stoicescu, Constantin 58
Strajan, M. 431, 438
Strich, Fritz 444
Strowski, Fortunat 457
Suchier, H. 103
Swift, Jonathan 163, 164
Ștefan cel Mare 131
Ștefanovici-șvensk 427
Taine, Hippolyte Adolphe 43
Tasso, Torquato 347, 403
Theodorescu, Barbu 59, 60
Therrie, André 461
Thibaudet, Albert 27, 69, 74.
Thieme, Hugo 458
Thomasson de 458
Thompson, Stith 444
Tieck, Ludwig 298
Tiktin, Heimann 427
Tiziano, Vecellio 371
Torouțiu, I.E. 438
Trabalza 448
Trannoy, A.L. 458
Trojan-Wien, Felix 442
Trubetskoy, Nicolai Sergheevici 446
U
Uhland, Ludwig 298, 300
Ulrich, Leo 456
Urechea, V.A. 439
Utitz, Emil 448
Valéry, Paul 74, 148, 450, 461
Văcărescu, Iancu 56, 251, 429, 436
Văcărescu, Ienăchiță 101, 433.
Velescu, Alexandru 439
Velescu, Ștefan 428

Vendryes, J. 458
 Verhaeren, Emile 241, 450
 Vianu, Tudor 29, 125, 128, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 153, 158, 166, 170, 288, 424
 Vico, Giovanni Battista, (Giambattista) 27, 39, 51, 56, 429, 441, 442, 445, 450
 Vida 432
 Vidossich 448
 Victor, Karl 444
 Vigny, Alfred de 130, 142, 348, 455
 Vischer, Friedrich Theodor 39, 43, 445
 Vischer, Robert 445
 Vlahuță, Alexandru 431
 Vojen, N. 439
 Voltaire 452
 Vossler, Karl 27, 74, 75, 91, 150, 165, 166, 441, 445, 447, 448, 449, 451, 456
 Voznesenski, A. 456
 Vraja, C. vezi Ibrăileanu.
 G. Vucici, D. 28, 102, 439
 Vuia, George 439
 w
 Wagner, Richard 403, 427
 Wahle, Julius 442
 Wallaschek, Richard 461
 Walzel, Oskar 27, 43, 75, 177, 426, 440, 441, 442, 445
 Weber, Carl Maria von 200
 Weigand, Gustav 28, 428.
 Weise, Oskar 448, 453
 We. rtheimer, Max 442
 Wikimowitz-Moellendorff 459
 Winkler, Emil 456
 Wolfflin, Heinrich 43, 442

Xenopol, Alexandru D. 424, 439
Young, Thomas 30, 207, 208, 246, 454
Zamfirescu, Duiliu 225, 228, 278, 293, 424, 429, 439
Zarifopol, Paul 423, 424

SUMAR

Studiu introductiv... 5
Nota asupra ediției... 22
Arta cuvântului la Eminescu... 24
Tabla de materii... 27
Preocupări și atitudini... 35
I. Problema expresiei... 63
II. Critica părerilor despre versificație... 85
III. Un analitic... 114
IV. Contribuția noii generații... 125
V. Prima afirmare a lui Eminescu... 183
VI. Axa imaginilor în „Epigonii”... 197
VII. „Mortua est!”... 202
VIII. Eminescu față de Leopardi... 223
IX. Poezia socială... 232
X. O structură stilistică și ritmică: sonetul „Veneția”
249
XI. Expresii ritmice pentru sentimentul timpului. 281
XII. Între analiză și structură... 311
XIII. Simbolul suprem... 330
1. Uvertura... 330
2. Conflictul... 342
3. Idila... 362.
4. Inefabilul... 378
5. Cupola centrală... 391
6. Absolutul eroticii... 404
7. Liberarea... 410
Bibliografie... 422
Note... 463
Addendă bibliografică... 467

Indice de nume... 477